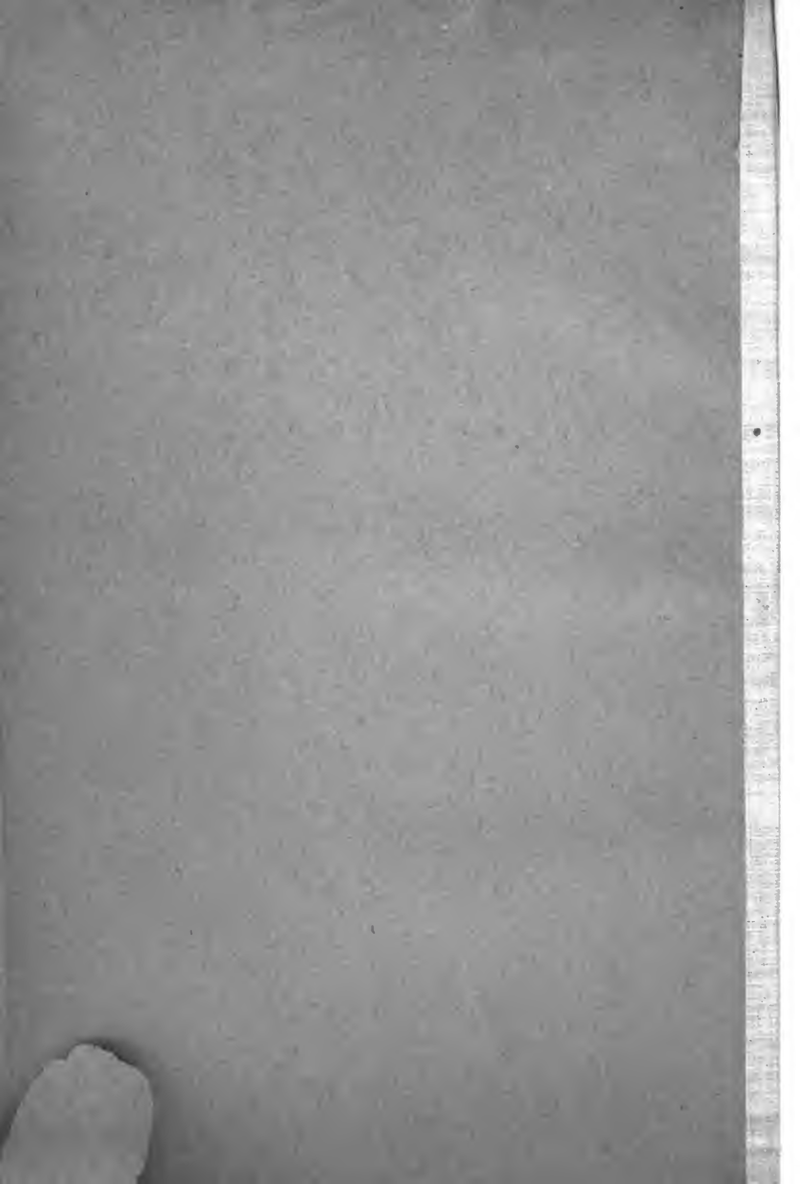

Kunst und Künstler des 16., 17. Und 18. Jahrhunderts: bd. Kunst und ...
A. Wolfgang Becker, Adolph Görling





Kunst und Künstler

des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Erster Band.

Kunst und Künstler

des

Sechszehnten Jahrhunderts.

Biographien und Charakteristiken

von

A. Wolfgang Becker.

Mit Holzschnitten

nach Zeichnungen von Adolf Neumann, G. Kühn u. A.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1863.

Kunst und Künstler

des

Sechszehnten Jahrhunderts.

Biographien und Charakteristiken

von

A. Wolfgang Becker.

Mit Holzschnitten

nach Zeichnungen von Adolf Neumann, G. Kühn u. A.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1863.

Vorwort.

Bei dem von Tage zu Tage wachsenden Interesse, welches die größeren Kreise der Gebildeten an den Werken der Kunst nehmen, ist auch das Verlangen rege geworden, von der Bedeutung der älteren Künstler und ihrer Leistungen eine klare Anschauung zu gewinnen. Größere und kleinere kunstgeschichtliche Handbücher sind zum Theil mit großem Glück diesem Verlangen entgegen gekommen. Im Plane derselben konnte es aber nicht liegen, auf die Lebensverhältnisse der verschiedenen Meister näher einzugehen, Persönlichkeit, Familie, bürgerliche Stellung, Bestrebungen und Schicksale breiter auszuführen, also mit der Kunstgeschichte auch eine Künstlergeschichte zu geben. Da indeß die menschliche Seite bei berühmten und oft genannten Personen ein kaum geringeres Interesse hervorruft als die einzelnen Thaten oder Schöpfungen, an welche ihr Ruhm sich knüpft, so glaubt der Herausgeber mit dem vorliegenden Versuche, zunächst die großen Meister des 16. Jahrhunderts in abgerundeten Lebensbildern vorzuführen, einem vielfach zur Herrschaft gekommenen Wunsche zu begegnen. Es schien jedoch dabei unerläßlich, auch den kunsthistorischen Zusammenhang der einzelnen Leistungen zu berücksichtigen und neben den Hauptmeistern auch die mit ihnen zusammenhängenden Schüler, Nachfolger und Nachahmer mit bestimmter Einschränkung auf das Wesentlichste kurzhin anzuführen und zu charakterisiren, damit auch der Laie, der nicht Muße und Neigung zu kunstgeschichtlichen Studien hat, wenigstens ein annäherndes Bild von dem Wesen und der Entwickelung der einzelnen Schulen erhalte. In Betreff der kritischen Schätzung der Künstler und ihrer Werke hielt sich der Verfasser fast durchweg an die Urtheile unserer besten Kunstforscher als Kugler, Burckhardt, Lübke u. a., von denen besonders charakteristische Bemerkungen, mit Hinweis auf die Quelle, bisweilen dem Wortlaute nach angeführt sind. Möge dieser Um-

stand manchen Leser veranlassen, aus den angeführten Werken weitere und gründlichere Belehrung zu suchen.

Eine Schwierigkeit des Unternehmens, das Zuviel sowohl wie das Zuwenig zu vermeiden, hofft der Verf. einigermaßen überwunden zu haben. Wenn er für unsere deutschen Meister: Dürer, Cranach und Holbein den Rahmen der Erzählung verhältnißmäßig etwas weit spannte, so bedarf diese Abweichung von dem im Uebrigen eingehaltenen Maß bei deutschen Lesern wohl keiner besonderen Rechtfertigung.

Ungern wird vielleicht Mancher die beiden größten Meister Italiens in diesem ersten Bande vermissen: Rafael und Michelangelo. Der äußere Grund dieses Mangels ist der, daß das vorliegende Werk sich unmittelbar an des Verf. „Charakterbilder aus der Kunstgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur italienischen Kunstblüthe. Leipzig 1862" anschließen sollte. Doch liegt es im Plane des Unternehmens, nach Abschluß des 17. und 18. Jahrhunderts auch noch die bedeutendsten Meister des 15. Jahrhunderts von Hubert van Eyck bis auf Michelangelo und Rafael daran anzureihen.

Zum Schluß noch ein Wort über den Bilderschmuck des Textes. Derselbe ist eine sehr kostbare Zugabe der Verlagshandlung, da viele dieser Illustrationen eigens nach Photographien gezeichnet und vortrefflich in Holz gestochen sind. Von Malerwerken konnten diese Nachbildungen in allen Fällen eine nur annähernde Vorstellung geben. Mehr sollte auch damit nicht bezweckt werden. Was der Holzschnitt geben soll, ist eine Anschauung von der Composition, der Guppirung und Formgebung; was er unter Umständen geben kann, ist ein Begriff von der Vertheilung des Lichtes und Schattens, von der Modellirung und vom Gesichtsausdruck, endlich eine Andeutung der Detailausführung, der Behandlung des Stofflichen, namentlich der Gewänder. Hält man dies fest, so werden unsere Illustrationen im großen Ganzen den Vergleich mit andern, einem ähnlichen Zwecke dienenden Abbildungen sicher nicht zu scheuen brauchen.

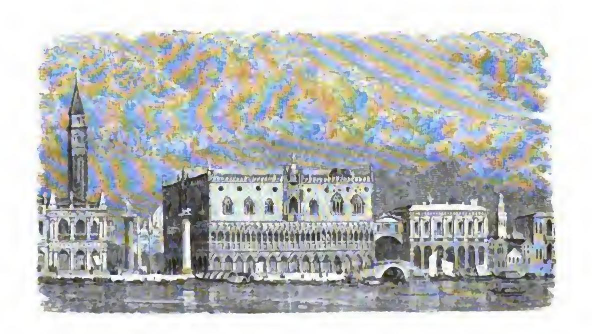
Ersten Bandes erste Abtheilung.

Italienische Meister,

Zeitgenossen Rafaels und spätere.

Die venetianische Schule.

Giorgione. Pordenone.
Palma-Vecchio. Tintoretto.
Tizian. Paolo Veronese.
Giacomo Bassano.



Einleitung.

„Venedigs Größe ist in Staub gesunken, seiner Helden, seiner Staatsmänner Arbeit ist vernichtet bis auf die letzte Spur, aber seiner Baumeister, seiner Maler Werke beherrschen heute noch mit ihrem Glanze die Welt, machen das Entzücken des Gebildeten, geben Anstoß, Regel und Gesetz für tausend Schöpfungen neuerer Zeit. O, diese Werke des schaffenden Genius sind größere Thaten und haben mächtigere Wirkung, als alle gewonnenen Schlachten über sterbliche Menschen auf blutigem Felde, denn sie sind gewonnene Schlachten des unsterblichen Geistes!“

Mit diesen Worten schließt Friedrich Pecht*) die Schilderung der ersten Eindrücke, mit welchen die liedergepriesene Lagunenstadt ihn erfüllt hatte. Wer kennt sie nicht diese einst so gewaltige Meeresbeherrscherin mit ihrer märchenhaften Zauberfülle aus den Berichten der Reisenden, aus den poetischen Darstellungen der Novellisten, aus den Gesängen der Dichter vergangener Jahrhunderte bis herab zu den melancholischen Klängen der Byron'schen Pilgerfahrt? Und wofern diese Erzählungen und Lobpreisungen über die aufhorchende Seele nicht genug vermögen, um die Sehnsucht nach jener wunderbaren Inselwelt zu wecken, wer wäre nicht von dem Wunsche ergriffen, einmal auf der Piazzetta zu lustwandeln oder sich auf schwankender Gondel am Molo oder an der Rialtobrücke zu wiegen, wenn in Gemäldegalerien

*) Fr. Pecht, Südfrüchte. 2 Bände. Leipzig, 1854.

seine Blicke auf Canaletto's Bilder fielen und sich nicht sättigen konnten im Anschauen dieser Paläste, Kirchen und Kaufhallen, deren Schönheit und Pracht sich vor ihnen ausbreitet und dann mit neuer magischer Wirkung zum zweiten Male aus dem klaren Wasserspiegel aufleuchtet!

Aber weder Wort noch Bild sind mächtig genug, die Phantasie mit den Eindrücken zu füllen, welche Venedig in der Wirklichkeit hervorruft. Wer bei dem Glanze der tausend Gasflammen das bunte Treiben lustwandelnder oder geschäftiger Menschen auf dem Marcusplatze gesehen hat, oder bei Mondschein an den einladend offenen Hallen der schimmernden Marmorpaläste zwischen leichten Barken und stolz bewimpelten Schiffen vorüberfuhr, hier den Klang der Laute, dort den Gesang oder das heitere Lachen lebensfroher Jugend, dazwischen den regelmäßigen Schlag der Ruder mit dem Ohre aufnehmend, während das Auge geblendet vom Anschauen der Dinge und Menschen, nicht weiß, wohin es zunächst sich wenden, wo es verweilen soll, um Alles zu erfassen, zu genießen — der wird vergebens nach Worten suchen, um zu sagen, was er sah, was er empfand, was ihm bis tief in's Innerste die Seele berührt hat.

Uebt noch heute Venedig solch märchenhaften Zauber aus, wie mag es erst gewesen sein, als noch die Donnerstimme des Löwen von St. Marcus an allen Gestaden des Mittelmeeres wiederhallte, den Corsaren schreckte und den übermüthigen Moslem zittern machte. Die „erstgeborene Tochter Roms“, wie freudig stolz, wie festlich glänzend muß sie sich gespiegelt haben in der sanften Wasserfläche ihrer Lagunen, eine triumphirende Galathea, schwebend über der blauen Tiefe, deren Geister ihr alle zu Diensten sind, deren verborgene Schätze auf einen Wink zu ihren Füßen liegen!

Kriegerische Beute und friedlich erworbene Güter häuften sich zusammen auf diesen ehedem öden Sandbänken, wo die ersten Ansiedler, gesichert vor den Zügen der Gothen und Hunnen, ein Asyl gefunden hatten. Wohl muß es ein unerschrockenes, thatkräftiges Geschlecht gewesen sein, welches auf der unsicheren Erde, die von der Strömung der Alpenflüsse in's Meer geschüttet war, die mächtigste aller Städterepubliken des Mittelalters gründete, deren oligarchisches Staatswesen an Dauer sogar das alte Rom um mehr als drei Jahrhunderte überflügelte. — Allerdings kam die isolirte Lage der Stadt inmitten der See ihrer Machtstellung zu Hülfe. Als sie einmal die Herrschaft des Meeres errungen, konnte sie sich frei und sicher fühlen, konnte sie der vereinigten Macht des Papstes, des Kaisers und des französischen Königs zu trotzen wagen. Und wenn auch das von ihr eroberte festländische

Gebiet von Ravenna rings um die Ufer der Adria bis nach Ragusa nicht sicher war vor kriegerischen Einfällen, Verheerungen und feindlicher Besitzergreifung, — in seiner Höhle war der Löwe sicher und konnte den Zeitpunkt abwarten, wo Schwäche und Uneinigkeit seiner Feinde ihm gestatteten, ungestraft wieder die Tatzen auf das Festland zu legen.

Es ist bekannt, daß Venedig von den Tagen seiner Gründung an bis in's späte Mittelalter mit dem Orient in viel näherer Beziehung stand als mit dem italienischen Mutterlande. Aus dem Oriente erhielt der Staat die materiellen Bedingungen seiner Existenz, seines Reichthums, seiner Größe. Und vom Oriente gingen auch die geistigen Impulse für die Entwickelung der Kunst aus. Es ist daher nicht zu verwundern, daß ein eigentlich selbständiges Kunstschaffen verhältnißmäßig spät in Venedig auftaucht. Das bedeutendste Bauwerk der mittelalterlichen Zeit, die S. Marcuskirche, ist ein orientalisches Phantasiestück, welches namentlich in seinen Details von dem geringen Sinn der derzeitigen Venetianer für Schönheit und Durchbildung der Formen und für harmonische Verhältnisse Zeugniß ablegt, so große Summen auch auf die kostbare Ausschmückung dieses Palladiums verwandt sein mögen. Erst als ein gewisser Stillstand im politischen Wachsthum eingetreten und der abenteuernde, nach Außen schweifende Sinn des Volkes dem Wunsche nach ruhigem Besitz, nach ungestörtem Genuß der gewonnenen Resultate Platz gemacht hatte, zog die Kunst vom Festlande herüber nach dem Insellande, um im Dienste der Großen und Mächtigen sich groß und mächtig zu entfalten. Und wiederum war es die glückliche Lage der Stadt, welche es ermöglichte, daß die Blüthe der Kunst hier ihre volle Frische noch bewahren konnte, als bereits ganz Italien dem Manierismus verfallen war.

Es sind nicht wenig Namen, auf welche die Kunstgeschichte Venedigs mit Stolz hinweisen kann, und was diese Meister geschaffen, das übt noch jetzt eine zwingende Gewalt aus auf alle, für das Schöne empfängliche Gemüther; denn was Giorgione und Tizian in Farben ausgesprochen, das spricht noch heute zum Herzen mit der Sprache der Natur. Es ist die Freude eines beglückten Daseins, welche sich uns beglückend mittheilt, ohne Absicht zu rühren, zu gefallen oder zu begeistern, ähnlich der seligen Götterwelt eines Praxiteles.

So lange die Kunst sich im Dienste der Kirche befand, wußte ihr Venedig keinen fruchtbaren Boden zu bieten. Nicht daß die Venetianer weniger gläubig, weniger religiös gewesen wären als die übrige mittelalter-

liche Welt; — aber die Vertiefung in mystische Ideen, die schwärmerische Verzückung und klösterliche Selbstqual lag diesem Volke fern, das, ganz von seinen praktischen Lebensinteressen erfüllt, Jahrhunderte lang gekämpft und gearbeitet hatte, um ein wohlerworbenes Recht auf Lebensgenuß zu beanspruchen. Und was lag diesem Volke näher, nachdem es den Gipfel seiner Macht erstiegen, als alle Mittel der Kunst herbeizurufen, um seinen einsamen Gestaden den Reiz zu leihen, den ihnen die Natur versagt hatte! Was lag ihm näher als der Wunsch, eine behagliche, anmuthige Umgebung zu finden, wenn es von stürmischer Seefahrt in den heimischen Hafen zurückkehrte! Ja, Anmuth, Behagen, festliche Lust athmen diese Marmorpaläste mit ihren offenen Hallen und Balkonen; sie schauen nicht trotzig ernst oder in abgeschlossener Würde darein wie die Renaissancebauten des Festlandes. Hier ist keine Furcht vor unbequemen Gästen, vor böswilligen Eindringlingen zu erblicken, wohl aber der Lust an zärtlichen Abenteuern reichliche Gelegenheit geboten, die dem ritterlichen Geiste des meerbeherrschenden Volkes, welches Etwas von der Romantik des Mittelalters in die Neuzeit herübergerettet hatte, besonders zusagte. Freude am Dasein, heiterer Lebensgenuß, gemäßigt durch edle Denkart, ritterliches Wesen, Bildung und Sitte, erscheint als ein Grundzug im Charakter der Venetianer jener Zeit, welche die Knospe der Kunst zur vollen Blüthe wandelte. Das menschliche Dasein poetisch zu verklären, mußte daher wohl die Aufgabe, der Sinn der venetianischen Kunst werden, und es kann kaum überraschen, daß unter solchen Voraussetzungen die realistische Kunstrichtung auf venetianischem Boden mit fast überraschender Plötzlichkeit ihre herrlichsten Früchte erzeugte.

Als der Anschluß an das Leben, das Eingehen auf die Natur und die Individualität die Kunst im 15. Jahrhundert auf neue Bahnen trieb, da brachte der alte Giacomo Bellini (1400—1470) von Padua aus der Schule des Squarcione den Lebensfunken herüber nach seiner Vaterstadt, der, mühsam gehütet unter dem Wuste byzantinischer Kunsttraditionen, erst ein halbes Jahrhundert später zu heller Flamme auflodern konnte. Noch ängstlich und befangen im Gebrauch der Freiheit, die Giotto's kühner Geist der Kunst zurückgegeben hatte, von einer unbestimmten Ahnung des künstlerischen Berufs zum Studium der Antike getrieben, ohne sich der wesentlichen Bedeutung derselben klar bewußt zu sein, ging der venetianischen Schule, die Bellini mit seinen Söhnen Gentile (1421—1501) und Giovanni (1426—1516) gründete, erst ein helleres Licht auf, als Antonelli

da Messina die Farbentechnik der Gebrüder van Eyck nach Venedig brachte. Nun erst erkannte man, was die Farbe zur Darstellung des lebendigen Seins vermochte, und man ergriff mit solcher Lebhaftigkeit diese Seite der Kunst, daß darüber alle anderen Elemente, aus denen sich das Kunstwerk gestaltet, als Composition, Formgebung, Perspektive vorläufig in den Hintergrund gedrängt wurden. Es begann ein eifriges Studium der Wirkungen des Lichts auf die Farbenerscheinung, ein Ergründen der ganzen Scala der Farbentöne, je nach der Beleuchtung einer Fläche, namentlich nackter Körpertheile und auf der andern Seite ein Bestreben, sich ganz dem menschlichen Auge zu accomodiren, um angenehme, wohlthuende Wirkungen in den Uebergängen und der Zusammenstellung der Farben hervorzubringen. Auf diese Weise erreichte die venetianische Schule jene Zauberpracht der Farben, voll tiefer Glut und wieder von sanfter Milde, wie das Auge der schönen Venetianerinnen, die uns aus den Gemälden Palma-Vecchio's und Tizians mit so unbeschreibbarer Anmuth und Lieblichkeit und doch wieder so gemessen, edel und stolz anblicken. Dieser Fleiß, den die Venetianer darauf verwandten, um das Reich der Farben vollständig zu ergünden, sichert ihnen, in Bezug auf Colorit, für immer den ersten Rang unter den Künstlern aller Zeiten.

Indeß erscheint in der sogenannten älteren Schule das Colorit noch mager, der Auftrag der Farben ängstlich und unsicher. Auch fehlte noch der schöpferische Geist, der die neue Technik zur Lösung höherer und höchster Aufgaben der Kunst zu verwenden verstand. Denn sowohl der Gründer der Schule, wie auch seine Söhne, von denen Giovanni der bedeutendere, blieben mit ihren Ideen auf einen kleinen Kreis von Stoffen eingeschränkt. Es lag dies zum Theil an äußeren Verhältnissen. Der Zusammenhang Venedigs mit dem Orient, auf welchen schon oben hingewiesen ist, gewährte der byzantinischen Tradition hier längere Dauer als auf dem Festlande und folgerichtig konnte die Frescomalerei gegen die beliebte Mosaicirung der Kirchen- und Klosterwände nur langsam emporkommen. Außerdem war das Terrain selbst ein engbegrenztes, und der Laienstand, der im Mittelalter seine geistigen Anregungen von clerikaler Seite empfing, nahm erst ein höheres Interesse an der Kunst, nachdem ihm die Kirche mit ihrem Beispiele vorangegangen war. So kam es denn, daß neben kleineren Andachtsbildern fast nur das Portraitfach den Malern des 15. Jahrhunderts in Venedig lohnende Beschäftigung gab. Aber in diesem engen Kreise sind die Leistungen im hohen Grade der Anerkennung werth. Eine gewisse Beschränktheit spricht aus Giovanni's Ma-

donnenbildern, aber die natürliche, ungekünstelte, wenn auch häufig noch ungeschickte, Art des Gedankenausdrucks und das treuherzige Wesen seiner Gestalten verleiht denselben jenen eigenthümlichen Reiz, den das Naive stets ausübt, während die Sorgfalt in der technischen Ausführung noch heute als meisterhaft anerkannt werden muß. Freier schon bewegte sich Gentile in der Schilderung des Lebens, obwohl er technisch den Bruder nicht erreichte, und in noch höherem Grade Vittore Carpaccio (geb. um 1450), der mit einer genreartigen erzählenden Weise die biblischen Stoffe auffaßte und bereits das Volksleben in großer Mannigfaltigkeit mit landschaftlicher und architektonischer Staffage darzustellen liebte. In der Darstellung der Portraitmotive, namentlich männlicher Charaktere, überragt jene Meister noch Cima da Conegliano (geb. um 1460), an Feinheit des Ausdrucks, großartiger Ruhe und Würde in Geberden und Bewegungen.

Alle diese Meister aber stehen noch weit zurück gegen den größten Schüler Bellini's, Tizian; ja so groß ist der Unterschied, was Formschönheit, Kühnheit der Pinselführung, Kraft und Glut der Farben, Reichthum der Gedanken und die Darstellung des Affects anlangt, daß eine unübersteigliche Kluft sich zwischen Lehrer und Schüler legen würde, wenn wir nicht eine Brücke fänden, die uns von dem einen zum andern hinüberleitete. Diesen Uebergang bildet Palma-Vecchio und Tizians ebenbürtiger Rivale, Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione, welchem Letzteren wir zunächst unser Augenmerk zuwenden.



Giorgione.

(1477—1511.)

Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione*), wurde 1477 oder 1478 in dem Orte Castelfranco im Trevisanischen geboren. Ein Sohn armer Eltern scheint er, gleich seinem Lehrer Giovanni Bellini anfangs auf eine untergeordnete Lebensstellung angewiesen, sich mühsam emporgearbeitet zu haben zu der künstlerischen Höhe, welche er bei seinem frühzeitigen Tode einnahm. Es heißt, daß sein hervorstechendes Talent schon bald nach seinem Eintritt in die Schule Bellini's des Meisters Eifersucht erregt habe; namentlich soll er im Colorit, welches bei Bellini zu damaliger Zeit noch dürftig und trocken war, so bedeutende Fortschritte entwickelt haben, daß sein Lehrer nicht ohne Grund fürchtete, von dem aufstrebenden Jüngling in Schatten gestellt zu werden.

---

*) D. i. der große oder starke Georg, ein Beiname, den ihm seine hohe, kräftige Statur, vielleicht auch seine geistigen Vorzüge eintrugen.

Gewiß wird er mit dem Bewußtsein aus des Meisters Werkstatt gegangen sein, daß ihm dort nichts mehr zu lernen übrig war. Ein gewisses Selbstgefühl, ein kühner Trotz auf seine Begabung scheint schon früh sich in des jungen Giorgio Brust geregt zu haben. Die Züge seines Bildnisses (in der Münchener Galerie) sagen uns deutlich genug, daß ein hohes Selbstvertrauen und eine von Leidenschaften leicht erregbare, zur Verbitterung neigende Sinnesweise sein Gemüth beherrschten. Ohne materielle Hülfsquellen vertraute er mit kühnem Wagen sein Lebensschiff den Wogen und Stürmen des Schicksals an. Freilich wird es ihm schwer angekommen sein, um seines Leibes Nothdurft zu gewinnen, in den Malerbuden niederen Ranges Beschäftigung zu suchen, Einfassungen für Zimmergeräth, Wandvertäfelungen und dann und wann kleine Heiligenbilder zu malen, wie sie gerade von diesem oder jenem Kunden bestellt wurden. Ein Besuch, welchen er seinem Heimatstädtchen, Castelfranco, abstattete, sollte ihm aber bald zu einer würdigeren Aufgabe verhelfen. Zunächst beauftragte ihn der Feldhauptmann Tuzio Costanzo mit der Ausführung einer Madonna mit dem Kinde, dann malte er für die dortige Parochialkirche einen heil. Georg und Franziskus, ferner mehrere Bildnisse und endlich einen todten Christus, der von Engeln getragen wird.

Mit frischem Muthe kehrte Giorgio nach Vollendung dieser Arbeiten nach Venedig zurück. Um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, bemalte er die Façade des Hauses, welches er im Campo di S. Silvestro bewohnte, mit Fresken, in denen er Musiker, Dichter und Scenen phantastischen und historischen Inhalts nach dem damaligen Geschmack der Venetianer darstellte. Diese Aushängeschilder seiner Kunstfertigkeit blieben nicht ohne die gewünschte Wirkung. Sehr bald empfing er Aufträge zu ähnlichen Wandmalereien, zuerst für die Casa Soranzo, dann für die Kaufhalle deutscher Tuchhändler, welche nach dem Brande im Jahre 1504 neu aufgebaut worden war. Leider sind diese Fresken durch die Einwirkungen der feuchten Seewinde bis auf einzelne Spuren gar bald zu Grunde gegangen. Vasari*), der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Venedig besuchte, berichtet noch von diesen Wandgemälden, freilich in einer etwas sonderbaren Weise, indem er behauptet, daß er den Gedankeninhalt derselben nicht habe fassen können. Ob nun Vasari aus irgend einem Grunde persönlicher Abneigung zu dieser absprechenden Aeußerung gelangte, — denn Mangel an

*) Vasari, Leben der ausgezeichneten Maler ꝛc., übers. v. L. Schorn. Stuttg. 1832—49.

Verstand konnte wohl nicht die Ursache sein, — oder ob wirklich der Inhalt jener Malereien ein wirres, phantastisches Durcheinander von Figuren und Gegenständen war, muß dahingestellt bleiben. Im letzteren Fall aber wird der Unverstand der Darstellung schwerlich so sehr auf Rechnung des Künstlers als vielmehr auf die der Besteller zu schreiben sein. Denn, wenn auch unserm Meister jener Zug zum Phantastischen, selbst Bizarren eigen ist, den wir als eine Eigenthümlichkeit der gleichzeitigen Künstler Deutschlands kennen lernen werden, so dürfen wir nicht vergessen, daß der freie Schöpfungsdrang des Künstlers nur selten zur That gelangen konnte, so lange es galt, um des Erwerbes willen die Wünsche, Neigungen und Ideen der reichen Kaufherren zu berücksichtigen, welche schwerlich zu einer hohen Auffassung des Kunstwerks berufen waren. Gleich anderen Meistern hielt Giorgione eine offene Malerbude, wo auch Bestellungen der gewöhnlichsten Art angenommen und ausgeführt wurden. Da gab es Schilder für Handwerker und Kaufleute, Schränke, Kisten und Möbel aller Art mit Malereien herauszuputzen, da der damalige Luxus auf solche bunte Bemalung besonderen Werth legte. Indeß erregte die feine Ausführung dieser Arbeiten, für welche der Meister meist mythologische Gegenstände nach Ovids Metamorphosen wählte, allmälig eine immer größere Aufmerksamkeit selbst in den Kreisen der hohen Aristokratie, welche bisher dem niedriggeborenen, von einem Landstädtchen eingewanderten Künstler wenig Beachtung geschenkt haben mochte. Der Reiz der Farbe, mit welchem er seine landschaftlichen Hintergründe auszustatten wußte, die Naturwahrheit seiner Portraits, über welche er durch bräunliche Tinten eine überraschende Lebenswärme auszugießen verstand, mußte auch dem Auge des ungebildeten Laien sagen, daß hier kein gewöhnlicher Pinsel mit angelernter Virtuosität geführt war. Hier war es erreicht, was sein ehemaliger Lehrer und seine Mitschüler in der Werkstatt Bellini's zu ergründen suchten. Hier offenbarte sich die Poesie des Daseins unabhängig von aller kirchlichen Tradition, frei von schulgemäßer Darstellungsweise als ureigenthümliches Erzeugniß des schaffenden Genius.

Giorgione wurde von nun an hoffähig. Der Doge Leonardo Loredano vertraute ihm die Fertigung seines Brustbildes an, und die cyprische Königin, die berühmte Catarina Cornaro, aus einem der edelsten Geschlechter Venedigs entsprossen, berief ebenfalls, als sie, um ihre Herrschaft an die Republik abzutreten, in die Heimat zurückgekehrt war, den Giorgione, um sich von ihm malen zu lassen. Auch ein Fugger aus Augsburg, der Crösus seiner

Zeit, ließ sich damals von unserm Meister portraitiren. Durch solche, gewiß mit schwerem Golde honorirte Arbeiten der Sorgen um seine Existenz enthoben, vermochte sich Barbarelli seinem Berufe mit allem Feuer seines mächtigen Geistes hinzugeben. Es entstand eine Reihe bewunderungswürdiger Gemälde, meist Halbfigurenbilder, in denen er das nieversiegende Füllhorn der Poesie ausgoß, das Wiegengeschenk eines gütigen Gottes.

Aber es war nicht der Künstler allein, der an Barbarelli geschätzt wurde. Auch als Mensch imponirte er durch seine körperliche Bildung, mit welcher sich ein feiner, liebenswürdiger Geist verband. Im Uebrigen war er leicht verletzbar, und nicht ohne eine gewisse Eitelkeit, so daß er es nicht verwinden konnte, daß seinem ehemaligen Mitschüler, Tizian, der die Brückenfaçade der deutschen Kaufhalle mit Fresken geschmückt hatte, der Preis zuerkannt wurde, und in Folge dessen allen Verkehr mit dem früheren Kameraden abbrach. Wie peinlich es ihm gewesen sein muß, das Lob der großen Herren abzulehnen, welche, nicht bekannt mit den Verhältnissen, ihn am Tage der Enthüllung wegen desjenigen Theils jenes Bilderschmucks besonders beglückwünschten, der von Tizian herrührte, läßt sich denken; denn Giorgione war sich wohl bewußt, daß Tizian ihm hinsichtlich des Colorits das Beste zu danken hatte. Trotz dieser Niederlage fand er indeß in den höhern Gesellschaftskreisen immer mehr Aufnahme, wozu nicht wenig seine musikalische Begabung beitrug; denn Gesang und Saitenspiel war seine Erholung, wenn das farbenmüde Auge sich von Staffelei und Palette abwandte.

Es war im Jahre 1511, im drei und dreißigsten Jahre seines noch zu großen Erwartungen berechtigenden Lebens, als der Meister in der Fülle seiner Thatkraft vom Tode hingerafft wurde. Nach Einigen soll ihn die Pest ergriffen haben, als er ahnungslos seiner bereits von der Seuche befallenen Geliebten einen Besuch abstattete. Verbreiteter ist die von Ridolfi*) herrührende Erzählung von der Ursache seines frühzeitigen Todes, der dadurch einen romantischen Nimbus erhalten. Nach dieser war er in heftiger, stürmischer Leidenschaft zu einem schönen Mädchen entbrannt, welches ihn eines Tages treulos verließ, um mit einem seiner Schüler davonzugehen. Der Gram über diesen doppelten Treubruch soll so sehr an dem Herzen Giorgione's genagt haben, daß er darüber zu Grunde gegangen ist.

Giorgione's Wirksamkeit war von der größten Bedeutung für die venetianische Schule. Nicht sowohl die Schüler, die er in seiner kurzen

*) Ridolfi, Le maraviglie dell' arte etc. Venez. 1648.



Jakob und Rahel, nach Giorgione. Aus der Dresdner Galerie.

Laufbahn herangezogen, wie Francesco Torbido (genannt il Moro) und Giovanni da Udine, waren es, welche diese Bedeutung erkennen lassen, als vielmehr seine Zeitgenossen und Mitschüler, Palma-Vecchio und Tizian, ja selbst sein Lehrer Bellini, obschon im hohen Alter, konnte sich dem Einflusse seines frühern Schülers nicht entziehen. Giorgione hat der venetianischen Schule das ihr eigenthümliche Gepräge gegeben. Er fand die Farbenpoesie, nach der man suchte, und diese war es, welche in der Hand eines glücklichern Nebenbuhlers zu so hoher Vollendung gedieh, daß die reifsten Früchte der venetianischen Kunst den Vergleich mit den Werken des Meisters von Urbino nicht zu scheuen brauchen.

Wer sich einen Begriff machen will von der gemalten Poesie des Giorgione, der wird sie finden in dem reizenden Gemälde Jakob und Rahel in der Dresdner Galerie, das wie eine liebliche Idylle zu uns spricht, so naiv-freudig sind die Gestalten der mit herzlichem Kusse im Uebermaß des Glücks sich begrüßenden Liebenden; und dazu lächelt die Welt, die sie umgibt, ringsum so freudig still darein mit ihren sanften, von Heerden belebten Matten und Bergabhängen, daß man sich ganz hineinträumen möchte in dies Glück, in diese ideale Wirklichkeit, deren Zauber nur ein wahrhaft dichterischer Geist zu entwickeln vermochte. Was Giorgione zum Farbendichter macht, das ist die Kunst, mit welcher er die Natur über ihre eigene Erscheinung erhebt, die Härten des wirklichen Daseins tilgt, das Milde, Wohlgefällige aber betont und hervortreten läßt. Und dennoch erscheint bei ihm die Natur darum nicht minder wahr, nicht minder natürlich, weil eben der feine Sinn des Künstlers die Grenze empfand, wo diese poetische Erhöhung der Wirklichkeit zur Lüge wird. Man hat behauptet, Giorgione habe nur, wie die Künstler des Alterthums, mit vier Farben gemalt. Dies ist jedenfalls eine poetische Uebertreibung seiner Meisterschaft, mit wenigen Mitteln große Wirkungen hervorzubringen. Die Eigenthümlichkeit seiner Malweise liegt darin, daß er nicht durch tiefe Schatten Effecte zu erreichen sucht, sondern durch die leisen Uebergänge der Töne, oder durch das Gegeneinanderstellen dunkler und heller Farben einen, man könnte sagen, musikalischen Eindruck hervorbringt. Und dabei ist der Pinsel mit einer Leichtigkeit, Breite und Sicherheit geführt, wie ihn nur ein Herrscher im Reiche der Farben zu führen wagen darf. Von Giorgione lernten die Venetianer Maler zuerst die Modellirung „mit Licht im Lichte," welche später von Tizian und Paolo Veronese ihrer höchsten Vollendung zugeführt wurde; denn auf dieser beruht hauptsächlich die Pracht und der Glanz

ihrer Gewand- und andern Stoffe, vor Allem aber das warme Leben des nackten Fleisches.*)

Giorgione's künstlerische Entwickelung ging vom Portrait aus. Die klare Auffassung des Menschlich-Bedeutsamen mit Fernhaltung aller zufälligen Schwächen und Bildungen, die den harmonischen Eindruck stören, hebt seine Bildnisse aus dem Bereiche des Naturalismus, ohne sie im eigentlichen Sinne zu idealisiren. Er steigert den geistigen Ausdruck nicht über das gegebene Maß, aber er befreit ihn von den Einflüssen des Momentes und des Zufalls. Dieses Eingehen auf das individuelle Leben gibt sich auch in seinen Charakterköpfen sowohl wie in seinen erzählenden Bildern kund, so daß man verführt wird, überall Portraits zu erblicken und die historische Bedeutung der Personen sowohl wie die des Vorgangs darüber zu vergessen. Diese Eigenthümlichkeit kündet Giorgione als den Schöpfer der sogenannten Novellenbilder, als den eigentlichen Vater der romantischen Genremalerei**) an. Bei ihm, wie auch bei seinen Nachfolgern, liefert die

---

*) Zur näheren Erörterung dieser scheinbaren Hyperbel diene folgende Bemerkung eines feinen Kunstkenners: Alle Theile eines menschlichen gesunden Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich-gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung durch Wiederscheine von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, ja der durch Licht erfüllten Atmosphäre, und diese Wiederscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Wiederscheine bläulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese bläuliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der blos gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück und erscheinen als Halbschatten, selbst wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen. Durch Farbe scheinbar hervortretende und zurückweichende Stellen bilden eine scheinbare Rundung, und da Tizian und Paolo Veronese dies treu beobachteten, so runden sich ihre Gestalten ohne Aufwand von starken Schatten und scharfen Gegensätzen von Hell und Dunkel, ja die entzückenden Glieder, die sie malen, schwimmen in Licht und Helligkeit und doch glaubt man sie umfassen zu können. Lanzi, Gesch. d. Malerei in Italien, übers. von J. G. v. Quandt, Bd. II. S. 146.

**) Zum Unterschiede von der vorzugsweise als Genre bezeichneten Richtung, welche die Menschen als Gattung nach ihrem Berufs-, Familien- und Feiertagsleben aufsucht, nicht aber das durch sein eignes Ich bedeutsame Einzelwesen. Dadurch, daß die an sich durch ihre Persönlichkeit interessirenden Figuren durch Handlung oder Stimmung ein Ereigniß darstellen oder andeuten, welches, außerhalb der Mythe und Geschichte, in der Phantasie des Künstlers selbst existirt, erregen sie in uns noch ein besonderes Interesse, ähnlich den Gestalten, für welche der Novellist in seiner erdichteten Fabel unsere Neugierde in Anspruch nimmt.



Amor, von einer Biene gestochen, nach Giorgione. Aus der Sammlung von Sir J. Pringle Bart in Manchester.

schöne Gegenwart nach Ort und Stunde das Material auch zur Darstellung historischer Momente. Das Ereigniß wird dadurch der Geschichte entrückt, und die Personen machen uns glauben, daß sie noch heute wirklich so sein können, wie sie die Malerhand darstellte. Wer z. B. würde in dem Bilde der Herodias mit ihrer Tochter Salome, welche vom Henker das blutige Haupt des Täufers empfängt (im Louvre), den Ausdruck finden, der die Verirrung der weiblichen Seele zur Bosheit und Gemeinheit wiedergibt, wer würde überhaupt an den in der Bibel erzählten Vorgang erinnert werden, wenn das Haupt in der Schüssel nicht daran mahnte. Denken wir uns dieses hinweg, so sehen wir nur drei venetianische Frauen und einen geharnischten Krieger, welche in einer gemüthlichen Unterhaltung begriffen sind.

Abgesehen von den eigentlichen Andachtsbildern, die er für kirchliche Zwecke auf Bestellung malte, darunter das bedeutendste eine Maria mit musicirenden Engeln in der Solly'schen Sammlung zu London, erscheinen gleich dem erwähnten auch die übrigen auf biblischen oder legendarischen Stoffen beruhenden Figurenbilder Giorgione's nur der Poesie des Daseins halber gemalt. Das sind alles Frauen- und Männerköpfe aus seiner Umgebung, diesem liebelustigen, lebensfrohen, kernigen Geschlechte der Venetianer, so die Findung Moses (in der Brera zu Mailand), wo die Personen ganz im Kostüm der damaligen Zeit erscheinen. Aus dieser ungenirten Versetzung der heiligen Gestalten in die profane Welt spricht deutlich die Abneigung Giorgione's gegen den Idealismus, der über Rafaels Gestalten den Hauch des Göttlichen ausbreitet. Darum scheint er auch mit Vorliebe bei jenen novellistischen Darstellungen verweilt zu haben, die seiner Neigung keinerlei Zwang auferlegten. Singende und spielende Damen oder Männer gewöhnlich in reizender landschaftlicher Umgebung, so die Lautespielerin im Palast Manfrin zu Venedig, das Concert, wahrscheinlich drei Portraitfiguren, im Palast Pitti zu Florenz, und andere nur durch mühelose Beschäftigung leicht bewegte Figuren hat er vorzugsweise gern zu Gegenständen seiner Darstellung gewählt. Auch wenn Giorgione zur griechischen Mythe griff, formten sich die Gebilde des Alterthums zu genreartigen Gestalten, die ganz seiner poetischen Intention folgen. Das Mythologische scheint ihm bisweilen nur als Vorwand gedient zu haben, um mit der Darstellung nackter Frauenschönheit nicht anzustoßen. So hat er im Palast Pitti eine Nymphe, welche von einem Satyr verfolgt wird, dargestellt, eine wunderbar schöne weibliche Figur, über welche der ganze Zauber giorgio-

nesker Carnation ausgegossen ist. In einem andern Bilde, welches sich in Manchester befindet, führt er uns eine Venus vor, welcher der, von einer Biene gestochene, Amor seinen Schmerz klagt. In reizender Landschaft unter dicht belaubtem Buschwerk auf einer Bank sitzend, neigt sich die Göttin, die hier aber völlig bekleidet ist und in Nichts an das griechische Aphroditenideal erinnert, mit freundlich bedauerndem Blicke dem, in kindlicher Weise sein Leid klagenden, Liebesgotte zu. Ein leises Lächeln spielt um den süßen Mund der, fast mädchenhaft erscheinenden, Mutter, als gönne sie es dem losen Buben, der so manches Herz verwundet, in einem kleinen Insect seinen Meister gefunden zu haben.

Von den Portraitbildern, in denen Giorgione den hohen Grad seiner Kunstfertigkeit an den Tag legte, verzeichnen wir hier nur die bemerkenswerthesten, nämlich sein Selbstbild in der Münchener Pinakothek, dann die sogenannten Feldmesser im Belvedere zu Wien, drei Männer in orientalischer Tracht, welche sich mit geometrischen Studien befassen, aber ohne Zweifel nicht ihrer Beschäftigung, sondern ihrer Physiognomien wegen dargestellt wurden. Endlich das Bildniß des Gaston de Foix, Herzogs v. Nemours, im Louvre, von der edelsten Auffassung und prächtig im Goldton seines glühenden Colorits. Besonders interessant ist dasselbe dadurch, daß die Spiegel des Zimmers, in welchem der Herzog sitzend dargestellt ist, dessen Portrait noch in verschiedenen anderen Ansichten zeigen. Dieser Scherz steht in Verbindung mit einer von Vasari erzählten Anekdote. Giorgione, so berichtet er, sei einst mit einigen Bildhauern in Streit gerathen über den Vorzug ihrer Kunst vor der Malerei, welche nach ihrer Meinung deshalb niedriger stehen müsse, weil sie den darzustellenden Gegenstand nur von einer Seite dem Auge zugänglich mache. Um ihre Thorheit zu zeigen, habe sich Giorgione anheischig gemacht, eine Figur zu malen, bei der man die Vorder- und Rückseite und beide Profile sehen solle, ohne daß der Beschauer, wie es eine Freistatue erfordere, deshalb seinen Standpunkt zu ändern brauche. Diese Aufgabe habe Giorgione dadurch gelöst, daß er die nackte Gestalt eines Mannes malte, welcher, vor einem klaren Quell stehend, dem Beschauer den Rücken zukehrt. Während nun der Wasserspiegel die Vorderseite gezeigt, habe ein goldener Brustharnisch auf der einen und ein Spiegel auf der andern Seite die beiden Profilansichten abgespiegelt. „Dies Werk," sagt Vasari, „wurde auch sehr gerühmt und als sinnreich und schön bewundert."

Nur selten erhebt sich Giorgione in seinen Werken zu einer drama-

tischen Stimmung, wie in dem Seesturm in der Akademie zu Venedig, in welchem jedoch das Bizarre vorherrscht. Der Gegenstand ist der Chronik der Stadt Venedig entnommen, welche 1340 von einem furchtbaren Unwetter bedroht war und, wie die Sage will, durch die Heiligen Marcus, Nicolaus und Georg gerettet wurde. Man sieht diese drei Heiligen auf einer Barke einem, auf der tobenden See hinfliegenden, Schiffe drohend entgegensteuern, welches mit satyrähnlichen Teufelsgestalten angefüllt ist. Dieses Teufelsschiff soll allegorisch die dämonische Gewalt des Sturmes wiedergeben, welcher auch, der Ueberlieferung nach, von Satan und seinen Gesellen zum Verderben der Stadt erregt worden war. Auf dem Teufelsschiffe ist bunte Bewegung unter dem grausigen Schiffsvolke. Im Tauwerk und auf dem Mastkorbe, wo ein, Meer und Himmel mit Qualm einhüllendes, Feuer brennt, hocken die Kinder der Hölle mit einem gewissen Behagen, während andere über Bord stürzen, als ob sie, entsetzt vor den heransteuernden Heiligen, Schutz suchen wollten bei den Ungeheuern der Meerestiefe. Denn auch diese tauchen hier und da in fabelhafter Gestalt aus den Wellen auf, und eins derselben hat sich bereits ein gehörnter Teufel zum Reitthier erwählt. Als die vorzüglichste Parthie des Bildes erscheint im Vordergrunde eine Barke mit vier satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper in scharfer Beleuchtung, vorzugsweise die beiden Rudernden, deren Bewegung und Anstrengung im höchsten Grade lebendig und naturgetreu dargestellt ist. Auf der linken Seite bemerkt man zuschauende Volksgruppen am Ufer, und in der Ferne taucht eine Stadt am Horizont auf.

Wenn auch die seltsame Phantastik dieses Bildes nicht den erhebenden Eindruck aufkommen läßt, den eine großgedachte und mit solchen Hülfsmitteln, wie sie Giorgione besaß, ausgeführte historische Composition auf den Beschauer ausübt, so läßt dasselbe doch immer dem Glauben Raum, daß auch das epische und dramatische Gebiet der Malerei dem Meister nicht verschlossen geblieben wäre, wenn ein längeres Leben die Entfaltung seines Geistes zur vollen Reife gestattet hätte. Immerhin aber bleibt Giorgione in seiner beschränkten Richtung bewundernswerth, indem er beweist, wie ein wahrhaft künstlerischer Geist auch in engeren Grenzen sich freischaffend zu bewegen und in stets neuen, anziehenden Motiven sich als ein ächtes Kind der Muse zu dokumentiren weiß.

Von den Schülern Giorgione's erwähnten wir bereits oben Giovanni da Udine und Francesco Torbido aus Verona. Zu ihnen gesellt sich als dritter Fra Sebastiano del Piombo.

Giovanni da Udine (1487—1564) ist vorzugsweise durch seine Decorationsmalereien berühmt, welche er als Gehülfe Rafaels ausführte. Vortrefflich sind die Arabeskenverzierungen von seiner Hand in den Loggien des Vatikans und der überaus graziöse Fries mit spielenden Kindern in einem Saale der Villa Madama bei Rom. In der Darstellung von Früchten und Thieren, namentlich Vögeln, ist er von keinem Gleichzeitigen übertroffen. Auch Geräthschaften und Kleiderstoffe malte er mit bewunderungswürdiger Treue, so daß, wie erzählt wird, einst ein Stallbube, der sehr eilig nach einem Teppich suchte, um ihn dem Papste zu unterbreiten, auf die in den Loggien gemalten Teppiche zulief, um diese herabzunehmen. Uebrigens fehlte es ihm nicht an Talent und Ausbildung im Historienfache, wie ein Jugendbild mit sehr ausdrucksvollen Köpfen beweist, welches die Akademie zu Venedig aufbewahrt. Es stellt Christus unter den Schriftgelehrten dar, im Vordergrunde die vier großen Kirchenlehrer.

Francesco Torbido, genannt il Moro, ist von geringerer Bedeutung. Er war vorzugsweise als Portraitmaler in Verona thätig. Sein in der Halbkuppel des Domchors daselbst befindliches Hauptwerk, eine Himmelfahrt Mariä, ist nach Cartons von Giulio Romano ausgeführt.

Fra Sebastiano del Piombo*), eigentlich Luciani (1485—1547), war der weitaus bedeutendste Schüler Giorgione's. Seine venetianische Zeit reicht jedoch nur bis zum 26. Lebensjahre. Aus dieser stammt das Hochaltarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, auf welchem namentlich die weiblichen Figuren, von großartigem Charakter und herrlicher Schönheit, dem Besten nahe kommen, was Venedig in seinen Sante conversazioni aufzuweisen hat. — Später siedelte der Meister nach Rom über und trat in ein sehr nahes Verhältniß zu Michelangelo. Unter dem Einfluß dieses gewaltigen Geistes verlor Sebastiano mehr und mehr von der Schönheit und Kraft des venetianischen Colorits, indem er sich in die Auf-

*) Diesen Beinamen führte er von dem Amte als Siegelbewahrer der päpstlichen Kanzlei, welches ihm später in Rom verliehen wurde. Auch Giovanni da Udine führte den Titel und erhielt deshalb einen Theil der mit diesem Amte verbundenen Einnahme. Tizian, dem der Papst die gleiche Würde anbot, lehnte dieselbe aus Rücksicht für Fra Sebastiano ab, da dieser sonst abermals 300 Scudi von seinem Jahrgehalt hätte abgeben müssen.

fassungsweise Michelangelo's so tief wie möglich einzuleben suchte. Viele Entwürfe des großen Florentiners sind von Sebastiano ausgeführt und bei manchen Werken, die ihm zugeschrieben werden, ist es zweifelhaft, wie viel diesem, wie viel jenem angehört. Dies gilt namentlich von dem berühmtesten Gemälde Sebastiano's, welches er 1519 im Wettstreit mit der Verklärung Rafael's malte, die Auferweckung des Lazarus (jetzt in der Nationalgalerie zu London). In der ganzen Haltung der figurenreichen Composition, in der Kraft des Ausdrucks, namentlich des Christuskopfes, erkennt man Michelangelo's Meisterhand, während die Einzelschönheiten und der tiefe, gesättigte Ton den Schüler Giorgione's kennzeichnen. Ein zweites nicht minder vortreffliches Werk ist der todte Christus in dem Berliner Museum. Unter seinen Bildnissen, in denen er gleichfalls Treffliches leistete, wird als das vorzüglichste das des Andrea Doria (in Rom im Palaste Doria) genannt. Indeß verführte ihn der Einfluß Michelangelo's häufig, in's Kolossale zu gehen, wo dies nicht angebracht war, so namentlich bei Portraitfiguren. Bemerkenswerth an diesem Meister ist noch sein unausgesetztes Bemühen, neue technische Hülfsmittel für seine Kunst ausfindig zu machen. Um ein dauerhafteres Material als Holz und Leinwand zu schaffen und zugleich die Farben frisch zu erhalten, verfiel er auf den Gedanken, auf Stein zu malen. Ein derartiges Gemälde, ein Christus am Kreuz, im Berliner Museum, hat sich auch in der Farbe ganz vortrefflich conservirt. Im Uebrigen fand seine Erfindung, gegen welche doch manche Bedenken rege wurden, wenig Anklang, und er selbst hat auch nur einige kleine Steingemälde zu Stande gebracht. Später entdeckte er ein neues Verfahren, Wände, Metallplatten, Marmortafeln u. s. w. mit einem Ueberzug zu versehen, auf welchem sich Oelfarben anwenden ließen. Die Erfahrung zeigte indeß, daß der Ueberzug die Farbe nicht vor dem Nachdunkeln schützte. Fra Sebastiano war einer der bestbezahlten Maler seiner Zeit und hat in seinen letzten Lebensjahren wenig oder gar nichts gemalt, und zwar, wie Vasari sagt, aus Trägheit. Vielleicht war ihm aber der Ausspruch, den ihm Vasari als einen Scherz in den Mund legt, vollkommen ernst, als er auf den Tadel, den ihm seine Unthätigkeit zuzog, erwiderte: „Da ich genug zu leben habe, mag ich Nichts arbeiten, denn es gibt heutigen Tages Leute, die in zwei Monaten machen, wozu ich zweier Jahre bedurfte, und lebe ich noch lange, so wird es nicht fehlen, daß ich bald alles Mögliche gemalt sehen werde; und da die Andern so viel machen, so ist es ein Glück, daß es Einen gibt, der nichts macht, und ihnen das Meiste zufällt."

Palma-Vecchio.

(1480—1530.)

Ehe wir uns von Giorgione zu dessen großem Nebenbuhler Tizian wenden, gedenken wir im Vorübergehen noch eines Meisters, der durch den Liebreiz seiner Frauenköpfe vor Allen anspricht und fesselt, Jacopo Palma-Vecchio*), gebürtig aus Bergamo.

Das Geburtsjahr dieses Künstlers, der ein Mitschüler des Giorgione war, ist unbekannt und von seinem Lebenslaufe hat uns die Kunstgeschichte nur unsichere Data hinterlassen. Sehr wahrscheinlich ist, daß er ein Altersgenosse der beiden genannten großen Meister war, die ihm beide auch, nach einander, Vorbilder gewesen sind. Er wird also am Ende der siebziger oder am Anfang der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren und, da ihm Vasari nur achtundvierzig Jahre Lebensalter zumißt, um 1530 gestorben sein. Wenn ihn Einige zu einem jüngeren Schüler des Tizian machen und ihn als Vollender der letzten Werke dieses noch in seinem achtundneunzigsten Jahre thätigen Meisters ansehen, so beruht die Angabe auf einer Verwechselung mit dem jüngeren Palma, seinem Brudersenkel. Viel jünger als Tizian kann Palma-Vecchio schon deshalb nicht sein, weil wir ihn als Vater der reizenden Violante kennen, der Tizian, als dieser im Mannesalter stand, seine Liebe zuwandte, und deren Schönheit dieser Meister durch die Kunst seines Pinsels mehr als ein bleibendes Denkmal gestiftet hat.

*) Palma, der ältere, zum Unterschiede von dem jüngeren Palma.

Von der alterthümlichen Richtung seines Lehrers Giovanni Bellini konnte sich Palma-Vecchio nur mühsam losmachen. Doch trieb auch ihn das Beispiel Giorgione's in die neue Bahn der venetianischen Schule. Er suchte durch fleißige Ausführung zu ersetzen, was ihm an ursprünglicher Kraft mangelte, und es heißt, daß er an jedem seiner Bilder sehr lange gearbeitet und es stets von Neuem übergegangen habe, wenn er das Richtige noch nicht getroffen zu haben glaubte. So konnte er wohl die Glut und Schönheit des Colorits erreichen, die dem Giorgione eigen war, nicht aber die Freiheit und Energie, mit welcher jener seinen Gestalten Form und Leben gab.

Zwei herrliche Bilder in der Dresdner Galerie kennzeichnen am besten die höchst poetische Darstellungsweise des Meisters, die Töchter des Palma-Vecchio, drei weibliche Halbfiguren in reifer Jugendschönheit, und eine Maria mit dem Kinde in Begleitung von Johannes dem Täufer und der heil. Katharina. In dem erstgenannten Gemälde erblicken wir die drei Töchter des Meisters, denen das üppige Goldhaar auf den vollen Nacken herunterfließt, während die reichen, schön geordneten Gewänder Hals und Schulter bis zur Anschwellung des Busens freilassen. Mit den zwei, sanft gegen einander geneigten, älteren Schwestern scheint die jüngere, die mit tändelndem Behagen mit der Hand durch die Locken der ihr zunächst sitzenden Schwester streicht, in traulichem Geplauder begriffen zu sein. Unbelauscht, vielleicht aber, wenn man aus dem seitwärts blickenden Auge der einen Schwester Etwas herauslesen darf, auf die Tritte eines nahenden Freundes lauschend, sitzen sie da in der freien Natur, die im Hintergrunde zu einer heiteren Landschaft gestaltet, — ein Bild der Wonne eines harmlosen, in sich beglückten Daseins. Und dabei ruht ein hoher Adel auf dieser schönen Gruppe, dem jeder materielle Reiz, jede Absicht einer Schaustellung fern liegt. In derselben entzückenden Naivetät führt uns der Meister die Gottesmutter vor, keine Rafaelische Madonna, voll göttlicher Hoheit, sondern eine junge Venetianerin, die sich der heiteren Lust des erstgeborenen Kindes freut. Sie hält das Kind mit der Rechten, während sie die Linke nach der Schriftrolle ausstreckt, die ihr von dem bärtigen, aber jugendlich gebildeten Johannes dargereicht wird. Auch hier ist das Colorit von der Süßigkeit und Milde, die den späteren Werken Palma-Vecchio's eigen ist, als er zu der Malweise Tizians überging. Das herbe, männliche Element Giorgione's scheint seiner Gefühlsweise nicht zugesagt zu haben, und, wie er überhaupt das Höchste in der Darstellung edler Weiblichkeit

leistete, so lag auch wohl in seiner Natur ein milder, weiblicher Zug, der auf die, den Pinsel führende, Hand einwirkte.

Die anspruchslose, liebenswürdige, fast kindliche Weise, die Palma-Vecchio auszeichnet, mag wohl mit dazu beigetragen haben, daß sein Name von jeher häufiger genannt und hervorgehoben wurde als die übrigen Namen zweiter Größe, die das Zeitalter Tizians in Venedig aufzuweisen hat, obwohl manche, wie z. B. Lorenzo Lotto und Pordenone, ihn in vieler Hinsicht erreichen, ja in der Durchbildung des Einzelnen, in der Correctheit der Zeichnung und, was Gedankenreichthum anlangt, übertreffen. Es ist daher kaum zu verwundern, daß ihm so viele Bilder beigemessen werden,



Die Töchter des Palma-Vecchio. Nach Palma-Vecchio's Gemälde in der Dresdner Galerie.

die namenlos sind aber entweder an Giorgione oder Tizian erinnern oder aber die Eigenthümlichkeiten des Colorits beider Meister zu vereinigen scheinen. Der Kreis seiner Gestalten ist nicht weit. Ueber die sogenannte Existenzmalerei, die den Menschen in der unbesorgten Freudigkeit seines Daseins schildert, als Kind der Natur, unangefochten von innerem und äußerem Leidwesen, kommt er nicht hinaus. Aber er hat sein Thema auf so vielfache Weise variirt und bleibt dabei stets so frisch und unbefangen, daß das Auge nicht ermüdet, die Stimmung niemals matt wird.

Als sein Hauptwerk gilt die berühmte heil. Barbara in S. Maria

Formosa zu Venedig, eine grandiose Gestalt, deren statuarische Ruhe durch die Schwere der Gewandung noch gehoben wird. Der Eindruck, den diese imposante Erscheinung hervorruft, ist jedoch mehr weltlich-majestätisch, als kirchlich-erhaben. Aus dem schönen Auge spricht eine sanfte Glut, die uns von einem liebewarmen Herzen erzählt, nicht aber von dem schwärmerischen Verlangen nach dem himmlischen Jenseits.

Nahe verwandt in der Farbe mit Palma-Vecchio ist ein älterer Maler, Rocco Marconi; nur verfällt er mitunter in's Bunte. Hätte er



Die heilige Familie. Nach Palma-Vecchio's Gemälde in der Dresdner Galerie.

sich zu bescheiden gewußt und sich nicht an figurenreiche Compositionen gewagt, so würde er weniger Tadel erfahren haben; denn es fehlte ihm die Gabe der Composition und der glückliche Griff im Erfassen des Ausdrucks und der Geberden. Sein bestes Gemälde größerer Art ist eine Kreuzabnahme in der Akademie zu Venedig.

Der schon erwähnte Lorenzo Lotto gehört nur zum Theil der venetianischen Schule an. Er war ein Mitschüler Palma's und bildete sich, wie dieser, nach Giorgione. Zugleich aber nahm er Elemente der lombar-

dischen Schule auf und ahmte den Styl des Lionardo da Vinci nach. Von seinen, in Giorgione's Weise gemalten Werken verdienen besonders zwei der Erwähnung. Das eine befindet sich im Carmine zu Venedig, und stellt den h. Nikolaus dar, der in Begleitung von drei Engeln und zwei Heiligen auf Wolken über das Meer schwebt; die Landschaft, in der Morgendämmerung geschildert, hat eine ächt poetische Stimmung; doch hat das Bild leider bedeutend gelitten. Das andere, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig befindlich, ist ein Andachtsbild mit dem h. Antonin, dessen Begleiter Almosen vertheilen oder Bittschriften annehmen. In seinen Madonnenbildern (im Palast Manfrin) scheint Lorenzo vielfach den Palma zum Vorbilde genommen zu haben. Geburts- und Todesjahr dieses Meisters sind, wie bei den vorher erwähnten, unbekannt. Er war noch im Jahre 1546 thätig, doch trägt ein aus diesem Jahre stammendes Gemälde, eine thronende Madonna in S. Giacomo dell' Orto zu Venedig, bereits die Spuren des Alters an sich.



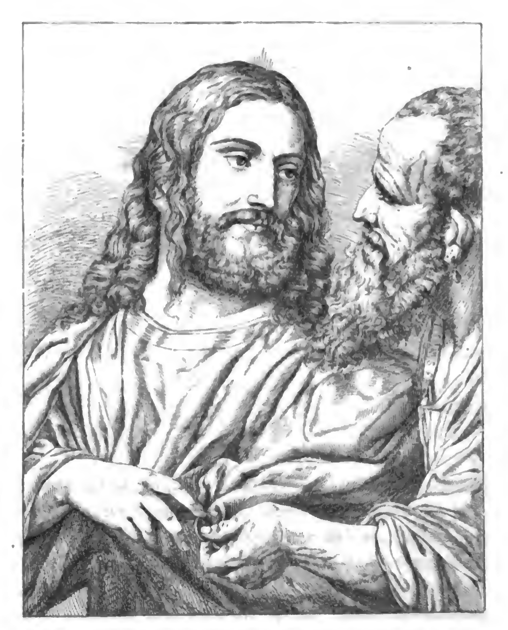
Tizian.

(1477—1576.)

Während der talentvolle Giorgione, noch zu großen Hoffnungen berechtigend, in der Blüthe der Jahre hinstarb, war dem Hauptmeister der venetianischen Schule ein fast hundertjähriges Leben beschieden. Einer jener seltenen Menschen, deren Lebenskraft, weder durch äußere noch durch innere Stürme gebrochen, selbst im höchsten Alter sich frisch erweist, legte Tizian die Palette erst aus der Hand, als er im neun und neunzigsten Jahre nicht der Schwäche des Alters, sondern der Pest, die Venedig heimsuchte, zum Opfer fiel. Ein hoher Gleichmuth, ein fester Sinn, der überall Maß zu halten weiß in Arbeit und Genuß, spricht aus den ruhigen, klaren Zügen des jugendlichen Greises. Treu und fest bei den Grundlagen beharrend, die er im Verein mit Giorgione in die venetianische Malerei eingeführt hatte, hielt er sich in seinen letzten, mit schon ermatteter Hand ausgeführten Bildern noch immer auf der Höhe der klassischen Zeit Rafaels, während

rings um ihn her die Malerschulen Italiens bereits Maß und Ziel verloren hatten.

Tizians äußere Lebensschicksale bieten wenig von jenen Wechselfällen dar, welche, tief eingreifend in das Innere des Menschen, gerade bei hochbegabten Naturen das menschliche Interesse lebhaft herausfordern. Er hatte



Christus mit dem Zinsgroschen, nach Tizians Gemälde in der Dresdner Galerie.

nicht, wie Giorgione, Dürer und andere geistig bedeutende Berufsgenossen zu ringen und zu kämpfen, um eine seinem Talente angemessene Lebensstellung zu erringen, und so unbestritten war der erste Rang, den er nach Giorgione's Tode unter den Künstlern Venedigs einnahm, daß ihm kein Wunsch nach höherem Ruhme übrig blieb, und Neid und Eifersucht, so sehr

ihm beide auch vorgeworfen wurden, schwerlich in sein Gemüth Eingang finden konnten.

Tiziano Vecellio wurde im Jahre 1477 in Cadore an der Grenze von Friaul geboren. In seinem zehnten Jahre kam er nach Venedig in das Haus seines Oheims, Antonio Vecellio, der ihn bei dem Mosaikmaler Sebastian Zuccato in die Lehre that. Da aber dieser einsichtige Mann die bedeutenden Anlagen seines Zöglings einer besseren Schule für würdig hielt, so rieth er dem Oheim, seinen Neffen der Leitung des Gentile Bellini anzuvertrauen, welcher damals in Gemeinschaft mit seinem Bruder Giovanni den Sitzungssaal des großen Rathes mit Gemälden auszuschmücken beauftragt war. Aber auch dieser Lehrer konnte den Forderungen des Genie's nicht genügen, und da Tizians heller Sinn gar bald herausfand, daß Giovanni's künstlerische Befähigung die des Bruders weit überragte, so zog er es vor, bei diesem Meister zu arbeiten, nachdem der langsam und ängstlich arbeitende Gentile ihm eines Tages erklärt hatte, er (Tizian) werde bei seiner flüchtigen und hastigen Handhabung des Pinsels es nie zu etwas Rechtem bringen. In Giovanni's Werkstatt fand er an dem jungen Giorgione einen mitstrebenden, höchst begabten Genossen, der gar bald den Meister Bellini im Colorit soweit übertraf, daß er der ganzen jüngern Malergeneration Venedigs zum Vorbilde wurde. Tizian war einer der ersten, welcher zu der Malweise Giorgione's überging, und wie dieser die Natur in ihrer vollen Wahrheit, aber in edler Auffassung wiederzugeben strebte.

Als das erste Bild, welches Tizian in Giorgione's Weise ausführte, wird das Portrait eines befreundeten jungen Mannes aus der edlen Familie der Barbarighi angeführt. Die Wahrheit und Wärme des Fleischtones, die naturgetreue Darstellung der Gewandung, der Ausdruck des Kopfes, Alles trug dazu bei, daß dieses Bildniß für ein Werk Giorgione's gehalten wurde. Es scheint, daß die beiden jungen aufstrebenden Talente sich anfänglich gegenseitig gefördert haben, wobei von Giorgione, der rascheren, leidenschaftlicheren Geistes war, wohl zunächst die Impulse ausgingen. Tizian, zwar langsamer in seiner Entwickelung, überholte später den feurigen Altersgenossen, indem er zu einer feineren und zarteren Technik und in der Durchbildung des Einzelnen zu glänzenderen Resultaten gelangte. Schon eins seiner frühesten Gemälde, von dem es heißt, daß er es deshalb so fein ausführte, um selbst Dürer, der damals (1506) in Venedig verweilte, an Genauigkeit zu übertreffen, der Christus, dem der Pharisäer das Geldstück zeigt (Christus mit dem Zinsgroschen, Cristo della moneta,

jetzt in der Dresdner Galerie, bekannt durch den Stich von Steinla), läßt die hohe Begabung des Meisters in der malerischen Behandlung des Fleisches bis ins Einzelne erkennen. Vortrefflich ist darin das Haupthaar ausgeführt, und an den fleischigen Theilen könnte man fast die Poren der Haut zählen. Indeß was höher steht als diese Künstlichkeit, die sich bis auf den Wiederschein der Gegenstände in den Augäpfeln erstreckt, das ist die wunderbar schöne Charakteristik des Heilands, der mild und streng zugleich mit einer unbeschreibbaren Würde im Ausdruck, sich ruhig umwendend, auf die verfängliche Frage des schlauen Pharisäers die wohlbekannte Antwort ertheilt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist!"

Allmälig bildete Tizian seinen eigenen Styl weiter aus, der, wie Lanzi*) sagt, der Weise Giorgione's an Kraft und Feuer nachstehend, den Beschauer nicht durch die Neuheit der Wirkung, sondern durch die lautere Darstellung der Wahrheit hinreißt. Fügen wir hinzu, daß diese Wahrheit zugleich mit der Schönheit auf's Engste verbunden war, daß Tizians künstlerische Vorwürfe im Wesentlichen darauf ausgehen, das menschliche Dasein in seinen glücklichsten Momenten zu treffen, ohne Beziehung auf kirchliche oder profane Geschichte, ohne symbolische und allegorische Tiefsinnigkeiten, so haben wir den Hauptzug des Tizianischen Kunstcharakters, der eben die vollendetste Ausprägung des Charakters der venetianischen Malerei überhaupt ist. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß er nur in der sogenannten Existenzmalerei Tüchtiges geleistet habe. Im Gegentheil war Tizian unbestritten der vielseitigste Maler Venedigs, und nur in sofern tritt seine Befähigung zur Composition bei der Ausführung historischer Gemälde zurück, als er hier von Rafael, Michelangelo und Andern überragt wurde.

Leider ist von den berühmten Fresken an der deutschen Kaufhalle, deren wir schon bei Giorgione gedachten, Nichts übrig geblieben, was einen Begriff von der Composition und der Ausführung derselben zu geben vermöchte, sowie über seinen figurenreichen Wandmalereien überhaupt ein Unstern gewaltet hat, der eine richtige Schätzung des Meisters nach dieser Seite hin nicht zuläßt. Jedenfalls war diese Concurrenz mit Giorgione von der entschiedensten Bedeutung für die fernere Laufbahn Tizians, da namentlich, wie erzählt wird, die Darstellung der Judith in jenem Bilderschmuck des deutschen Kaufhauses alle Welt zur höchsten Bewunderung hin-

*) Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien, übersetzt von Quandt. Leipzig, 1831. Bd. II. S. 87 u. 88.

riß. Vielleicht war der hohe Ruf, welchen der Meister auf diese Weise gewonnen, die Ursache, daß bald darauf die Minoriten für ihre Kirche ein großes Altarbild, eine Himmelfahrt Mariä, bestellten. Dies war ohne Zweifel das erste Andachtsbild von größerer Bedeutung, welches Tizian in Angriff nahm. Umgeben von einer Engelglorie, aus reizenden, sich fröhlich tummelnden Kindergestalten gebildet, schwebt die Gebenedeite in imposanter Haltung, mit festem Tritt auf einer Wolke stehend, empor, den Blick nach oben gewandt, wo Gottvater, in einer Halbfigur schwebend, die Arme ausbreitet, um die Emporgetragene zu empfangen. Prächtig wallt der dunkelblaue Mantel der Himmelskönigin in den Lüften, sich trefflich abhebend gegen das rothe Gewand, welches bis zu den Füßen die herrliche Gestalt bekleidet. Ueber alle Beschreibung erhaben aber ist der Ausdruck der himmlischen Glückseligkeit, mit welchem die Göttliche emporschaut. Auf der Erde zurückgeblieben, stehen die Apostel in (vielleicht zu lebhaft) bewegter Gruppe, mit erhobenen Händen der Entschwebenden nachschauend, gleichsam wie von Sehnsucht erfaßt, mit ihr hinauf zu steigen zum ewigen Vater.

Das Staunen und die Ueberraschung der frommen Brüder, als ihnen das Bild übergeben wurde, läßt sich begreifen. Der heitere, lebenswarme Ton, der bei aller Feierlichkeit über das Ganze ausgegossen war, der Glanz der Farbe, die wunderbare Wirkung des von oben über die Gestalt der Maria fallenden hellen Lichtes, die lebendige Schilderung der Gefühle, von denen die zurückbleibenden Apostel ergriffen sind, die mächtige, irdisch-schöne Erscheinung der Gottesmutter und dabei der Reiz der sich im Hintergrunde ausbreitenden Landschaft, Alles war so neu, wich so kühn von den Andachtsbildern der Bellini ab, daß die Minoriten, darüber betroffen, anfangs Bedenken trugen, das Gemälde in ihrer Kirche aufzustellen. Wie es heißt, regten einige Neider solche Bedenken an, indem sie diese Art der Darstellung heiliger Personen für eine Profanation erklärten. Indeß kamen die Besteller bald über ihre Anstände hinweg, als ein Gesandter Karls V. sich erbot, sie durch Ankauf des Bildes für eine bedeutende Summe aus der Verlegenheit zu bringen. Das Bild wurde später aus der Kirche S. Maria gloriosa de' Frari in die Akademie zu Venedig hinübergeführt.

Für die nämliche Kirche malte Tizian um dieselbe Zeit im Auftrage der Familie Pesaro ein Votivgemälde, worin die Familienglieder in Anbetung der h. Jungfrau begriffen dargestellt sind, um welche wieder andere Heilige sich gruppiren. Auch hier ging Tizian zu einer freieren und sinn-

reicheren Anordnung über, indem er die symmetrische Gruppirung der sogenannten Sante conversazioni, wo die Heiligen sich rechts und links in strenger Regel symmetrisch an die thronende Himmelskönigin anreihen, verließ. Wie er die Gottesmutter, die, auf einer Wolke herabgestiegen, auf der Treppenbrüstung des Palastes der Familie Pesaro Platz genommen hat, darstellte und die übrigen Heiligen in ungezwungener Weise auf den Treppenstufen ihr zu Füßen sich unterhalten ließ, schlug er einen eigenen, ganz neuen Weg ein, um der Langeweile der hergebrachten Darstellungsweise zu



Tizians Geliebte. Nach dem Gemälde im Louvre.

entrinnen. Er gab dadurch ein bei allen späteren Präsentationsbildern*) der Venetianer befolgtes Beispiel; doch hat keines derselben den hohen Grad der Schönheit in Formen und Farben erreicht, mit welchem dieses Gemälde den Beschauer unwiderstehlich anzieht.

*) Präsentations- oder Gnadenbilder, Gemälde, in denen die Familie des Stifters durch Heilige der Fürbitte der h. Jungfrau empfohlen wird.

Als Giorgione 1511 gestorben war, gab es Niemanden mehr in Venedig, der sich Tizian vergleichen konnte, obwohl vielleicht mancher der sehr achtbaren jüngeren Künstler mehr Neigung als Fähigkeit hatte, ihm den Rang streitig zu machen. Nicht nur in Venedig, wo er unter Andern den Palast Grimani mit Fresken ausmalte, sondern auch auswärts fand er reichliche Beschäftigung. Doch scheint er bis zu jener Zeit nicht weit über die Grenzen des venetianischen Gebietes gekommen zu sein. Er war 34 Jahr alt, als er sich mit einer jungen Venetianerin verheirathete. Die Frau starb jung, nachdem sie ihm drei Kinder geboren, von denen Horazio dem Berufe des Vaters folgte, ohne jedoch nur annähernd die künstlerische Bedeutung desselben zu gewinnen.

Als Hinterlassenschaft Giorgione's fiel ihm um diese Zeit die Vollendung der von diesem begonnenen Ausmalung des Saales im Dogenpalaste zu, in welchem der große Rath seine Sitzungen hielt. Vom Senat mit diesem Auftrage beehrt, soll er an Giorgione's Entwürfen Manches geändert und namentlich der Darstellung Friedrich Barbarossa's, der dem Papst Alexander III. den Fuß küßt, dadurch ein erhöhtes Interesse gegeben haben, daß er auf diesem Gemälde eine große Anzahl lebender Notabilitäten in Politik, Kunst und Wissenschaft einführte, so den ihm befreundeten Dichter, späteren Cardinal, Bembo, dann Ariosto, mit dem er ebenfalls bekannt geworden war, und viele Andere. Leider vernichteten die Brände vom Jahre 1574 und 1577 diese Malereien gänzlich. Dieselben hatten aber in so hohem Grade den Beifall der Senatoren gefunden, daß der Meister mit einer Sinecure belohnt wurde, die ihm jährlich 300 Scudi eintrug, gegen die einzige Verpflichtung, das Bildniß jedes neugewählten Dogen für nur acht Scudi Entschädigung anzufertigen.

Es konnte nicht fehlen, daß nun auch fremde Municipalverwaltungen, Fürsten und Große Tizians Dienste in Anspruch nahmen. Vor Allen bemühte sich Alphons von Este, Herzog von Ferrara, ihn an seinen Hof zu ziehen, wo Ariosto den Mittelpunkt eines gewählten Kreises geistig bedeutender Männer bildete. Tizian folgte der Einladung im Jahre 1514 und malte darauf für den Palast del Castello seine berühmten Bacchanalien. Wenn er schon vorher mit großem Eifer in der Darstellung schöner Sinnlichkeit seine hohe Meisterschaft bekundet hatte, so trat dieser Grundzug seines künstlerischen Wesens noch deutlicher und mit ungleich mächtigerem Reize hervor, als er das Gebiet der griechischen Fabelwelt betrat. Hier war ja die Darstellung des Naturschönen vollberechtigt, hier störte ihn nicht der Gegensatz, mit welchem

die kirchliche Tradition den Neigungen des Künstlers gegenüber trat. Das eine dieser Gemälde stellt die Ankunft des Weingottes auf Naxos dar. Umgeben von seinem ausgelassenen, in froher Weinlaune jubelnden Gefolge schwingt sich der, von Liebe entbrannte, Gott herab von dem, von Panthern gezogenen Wagen, als derselbe die Stelle des Meeresufers erreicht, wo Theseus die schöne Königstochter verlassen hatte. In der Ferne sieht man noch das Schiff des attischen Helden auf den Meereswellen schweben. Ein zweites Gemälde, ein Opfer für die Göttin der Fruchtbarkeit, nach Andern den Triumph der Liebe darstellend, schildert die heitere Lust fröhlicher Liebesgötter. Reizende Kindergestalten tummeln sich in ausgelassener Freude um die Statue der schaumgeborenen Göttin, während andere sich auf den Aesten der Bäume wiegen, hier sich neckend und jagend, dort Früchte brechend und in Körben herbeitragend, andere wieder mit Pfeilen aufeinander schießend oder sich mit Aepfeln werfend, kurz ein Bild kindlicher Lust und jugendlichen Uebermuths, wo es weder an Lachenden noch an Weinenden fehlt. Beide Gemälde kamen, als Ferrara an den Kirchenstaat fiel, nach Rom und wurden 1617 vom Cardinal Ludovisi dem Könige von Spanien geschenkt. Domenichino, der damals als einer der vorzüglichsten Maler in Rom thätig war, soll über den Verlust der Bilder geweint haben, von denen auch Annibale Caracci eine so hohe Meinung hatte, daß er sie die ersten Malereien der Welt nannte. Auch Rubens und Poussin haben dieselben vorzugsweise zu ihren Studien benutzt. Mit diesen beiden Bildern kam auch ein drittes Bacchanal in das Museum zu Madrid. Es stellt eine Gesellschaft Jünglinge und Mädchen, theils leicht bekleidet, theils ganz nackt, dar, welche tanzend, singend und trinkend zum bacchischen Gelage versammelt sind. Im Vordergrunde ruht nachlässig hingestreckt eine Bacchantin, die der Schlaf übermannt hat. Man will in ihr das Bild der Violante wiedererkennen, der Tochter Palma's, welcher Tizian später seine Zuneigung schenkte. Ein viertes Bacchanal endlich, Bacchus und Ariadne darstellend, befindet sich in der Nationalgalerie zu London. Es ist, wie Kugler*) sagt, die reizvollste poetische Auffassung der Mythe, voll Schönheit und Humor, in strengere und edlere Formen gefaßt, als dies bei den meisten spätern Werken Tizians der Fall ist.

Wie einst Giotto und Dante in enger Freundschaft sich gegenseitig förderten und hoben, so war auch der freundschaftliche Umgang Ariosto's

---

*) Kugler, Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin, 1847. Bd. II. S. 45.

mit Tizian für beide eine Quelle geistigen Genusses und geistiger Erhebung. Bei beiden befruchteten verwandte Elemente den Boden ihrer schöpferischen Thätigkeit. Ariosto's Schilderungen der äußeren Menschennatur sollen den Anregungen, welche Tizians malerische Darstellung ihm gab, ihre lebhafte Farbe, ihre überzeugende Lebendigkeit verdanken, während die reiche Phantasie des Dichters erweiternd auf den Kreis der poetischen Motive des Malers einwirkte. Gewiß wird daher Tizian nicht ohne Schmerz Ferrara verlassen haben, zumal da er ein Freund geselligen Frohsinns war, den die schöne und geistreiche Lucrezia Borgia, so abschreckend und schwarz ihr Bild auch gewöhnlich gezeichnet wird, als Gemahlin des Herzogs, um sich her zu verbreiten wußte. Wenn man die Schandthaten dieser Frau auch nur zum kleinen Theile für wahr halten muß, so erscheint es fast wie Ironie, daß sie Tizians-Pinsel zur Darstellung einer heiligen Familie benutzte, auf welcher sie selbst sich, flehend und die Hände faltend, der Gottesmutter naht, gefolgt von dem Herzoge, der, mit der Hand ihren Oberarm umfassend, sie vorwärts zu der Hochgebenedeiten hin zu drängen scheint. Dies prächtige Bild befindet sich nebst noch einer anderen heiligen Familie mit dem heil. Hieronymus, ebenfalls einem Präsentationsbilde, welches eine ähnliche Gruppirung, aber ganz andere Köpfe zeigt, in der Dresdner Galerie.

Obgleich vielfach angefeindet und verkleinert, kehrte Tizian als einer der gefeiertsten Männer seiner Zeit nach Venedig zurück. Die Stadt, stolz auf ihren großen Meister, bemühte sich hinfort mehr noch als früher, denselben für immer an sich zu fesseln. Die angesehensten Familien der Republik überhäuften ihn mit Ehrenbezeugungen und ließen es an Aufträgen nicht fehlen; die Stadt gewährte ihm Steuerfreiheit, eine Gunst, um welche der in ungleich dürftigeren Verhältnissen lebende Dürer bei den reichen Nürnberger Rathsherren ziemlich um dieselbe Zeit vergebens petitionirte. Da Tizians Arbeiten schon hoch im Preise standen, so konnte das Verlangen nach größerem Gewinne ihn unmöglich reizen, die Stadt zu verlassen, wo ein zahlreicher Freundeskreis sich um ihn schaarte, und glückliche Familienverhältnisse ihm das Leben erheiterten. So blieb denn auch Leo's X. Bemühung, den Künstler an den päpstlichen Hof zu ziehen, ebenso vergeblich wie die Anerbietungen Franz' I. von Frankreich, als dieser König im Jahre 1515 in Italien verweilte. Nur zu Ausflügen in die Nähe auf kürzere Zeit ließ sich Tizian bewegen. So treffen wir ihn bald wieder in Ferrara, wo er für Alfonso von Este das Bildniß der schönen Laura Eustachio malte, welche nach dem Tode der Lucrezia des Herzogs Gattin wurde.

Von den Gemälden, welche in dieser Zeit in Venedig entstanden, ist das bedeutendste, die Schlacht bei Cadore im Saale des großen Raths, durch den vorerwähnten Brand leider zu Grunde gegangen. Dagegen haben sich zwei Andachtsbilder aus jener Zeit erhalten, mit denen Tizian, wie versichert wird, den Tadel derjenigen zum Schweigen bringen wollte, welche ihm die Befähigung zur Darstellung tiefer Seelenaffecte absprachen. Das erste ist der für die Kirche S. Nicoletto de' Frari gemalte heil. Nikolaus. Der Heilige trägt ein prächtiges bischöfliches Gewand und blickt mit Begeisterung zu der heil. Jungfrau auf, welche in den Wolken erscheint und das liebliche Christuskind in heiterer Lust einen Kranz hinabwerfen läßt. Der heil. Petrus und die heil. Katharina, eine reizende Frauengestalt, schauen dem heil. Nikolaus über die Schultern in das Buch, während weiter rückwärts zwei andere Heilige, von religiöser Ekstase ergriffen, ebenfalls aufwärts blicken. Dem unvermeidlichen heil. Sebastian mit seinen Stricken und Wunden ist zur Linken ein Platz eingeräumt. Diese typisch wiederkehrende, langweilige Figur hat auf diesem Bilde durch die wunderbar treffliche Behandlung des Nackten ein besonderes Interesse. Weit bedeutender indeß und Zeugniß ablegend von der gereiften Kraft seines Talentes ist die Darstellung der Ermordung des Peter Martyr, welche Tizian für die Kirche S. Giovanni e Paolo fertigte. Es ist eines jener wenigen Gemälde Tizians, in denen er seine Kraft zur Schilderung einer dramatisch bewegten Scene sammelt. Am Saume eines Waldes, dessen äußerste, hochstämmige Bäume den Schauplatz der That beschatten, erblickt man den Heiligen hingestürzt, den Stoß des Mörders erwartend und mit dem Finger nach oben weisend, wo zwei Kinderengel, der eine die Siegespalme haltend, wie trostbringend niederschweben. Ein helles Licht, wunderbar mit den düstern Wolkenschatten contrastirend, geht von diesem Engelpaar aus, während die von Bergen abgeschlossene Landschaft, von scharfem Zwielicht beleuchtet, in der Stimmung sich dem grausigen Momente anschließt und, wie ein Nachhall des Entsetzens, die Regungen des empörten Gefühls ausklingen läßt. Der wilde Sprung des Mörders, der mit der einen Hand den Mantel des Heiligen packt, mit der andern zum Stoße ausholt, die entsetzenvolle Geberde des zur Flucht gewandten Begleiters, der noch einmal rückwärts zu den Boten des Himmels aufblickt, lassen den Vorgang in der lebendigsten Wirklichkeit erscheinen. Für ein colossales kirchliches Andachtsbild möchte freilich weder die Scene an sich, noch die Composition glücklich gewählt sein. Indeß veranlaßte die hohe Schätzung, welche diesem



Die Ermordung des Peter Martyr. Nach Tizians Gemälde in der Akademie zu Venedig.

Werke Tizians zu Theil wurde, den Senat der Republik, den Verkauf desselben bei Todesstrafe zu untersagen.

Gegen Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts, als Tizian im reifsten Mannesalter stand, entwickelte Venedig die höchste Blüthe seines geistigen Lebens. Später als an anderen, durch wissenschaftliche Bestrebungen ausgezeichneten Städten Italiens erwachte hier der Sinn für klassische Bildung, für die humanistischen Studien und die Uebung der freien Künste. aber einmal zum Durchbruch gekommen, verlieh er Venedig einen kaum geringeren Glanz als Florenz und Rom. Ein Kreis ausgezeichneter Gelehrter sammelte sich um den berühmten Buchdrucker und Buchhändler Aldus Manutius, dem die Wissenschaft die Einführung der ersten correcten, klar gedruckten Ausgaben griechischer Klassiker zu danken hat. Pietro Bembo, geachtet als Dichter und Geschichtsschreiber, kehrte als Historiograph der Republik nach Venedig zurück und trat mit Aldus in enge Beziehung. Zu diesen gesellte sich der geistreiche Satyriker Pietro Aretino, wegen seiner lasciven Sonetti lussuriosi (erklärende Sonette zu Giulio Romano's mythologischen Darstellungen) aus Rom verwiesen und gefürchtet wegen der boshaften Ausflüsse seiner Feder, so daß Franz I. und Karl V., sich durch Pensionen vor seinen Ausfällen zu sichern, für gut fanden. Auch Jacopo Sansovino, angesehen als Architekt und einer der ausgezeichnetsten Bildhauer seiner Zeit, ließ sich damals in Venedig nieder und beschenkte die Stadt mit den edelsten Erzeugnissen seiner künstlerischen Thätigkeit. Es waren vornehmlich die beiden Letztgenannten, welche zu Tizians täglichen Genossen zählten. Dieser selbst lebte damals wie ein Fürst, und die glänzende Schilderung, welche Priscianese, ein Gelehrter damaliger Zeit, von einem jener Feste gibt, die Tizian häufig zur Belustigung seiner Freunde auf seiner Villa am Ufer des Meeres, der Insel Murano gegenüber, zu veranstalten pflegte, eröffnet uns einen Einblick in das heitere Verkehrsleben, in welchem der große Künstler sich bewegte.*) Für einen

*) Die betreffende Stelle des von Ticozzi angeführten Briefes lautet: Ich wurde im Monat August zu einer großen Festlichkeit bei Herrn Tiziano Vecellio, einem großen Maler, wie Jedermann weiß, und einem der liebenswürdigsten Wirthe, eingeladen, um jener Art von Belustigungen beizuwohnen, welche man, ich weiß nicht aus welchem Grunde, „ferrare agosto“ nennt. Wir befanden uns in einem reizenden, am Meeresufer gelegenen Garten, am äußersten Ende Venedigs, wo man die kleine Insel Murano vor sich sieht. Bei Eintritt der Abendkühle, während unter dem Schatten der Bäume die Tafel gedeckt wurde, besuchten wir das Haus des Malers, welches eine Fülle der vortrefflichsten Bilder

Andern wäre der stete Umgang mit dem lockern, charakterlosen Aretino, dessen Feder Jedem gefährlich aber auch Jedem käuflich war, eine Klippe geworden; aber an Tizians männlichem und edlem Sinne scheint das tolle Treiben solcher Freunde nichts geändert zu haben. Ihn belustigte die ausgelassene Laune des Dichters, der mit vortrefflichen geselligen Vorzügen ausgestattet war. Ihm galt der Spruch unseres großen Dichters, mit dem er manchen Charakterzug gemein hat als Richtschnur:

Tages Arbeit, Abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste!

Im Jahre 1529 reiste der Meister auf Veranlassung des Cardinals Ippolito di Medici zur Kaiserkrönung nach Bologna, wo er Karl V. in spanischer Tracht zu Pferde sitzend abbildete. Die Schönheit des Bildes erwarb dem Künstler für immer die Zuneigung des großen Kaisers, der seine Dienste später noch bei mehreren Gelegenheiten in Anspruch nahm. Als Belohnung für das Kaiserbild empfing Tizian tausend Scudi, die er jedoch mit dem Bildhauer Alphons Lombardi theilen mußte. Dieser hatte nämlich die Gelegenheit benutzt, um eine von ihm gefertigte Büste des Kaisers in dem Arbeitszimmer Tizians aufzustellen, und wartete daselbst den Besuch des großen Potentaten ab, den er solcher Weise auch auf sich zu beziehen für gut fand.

Die zweite Begegnung unseres Meisters mit Karl V. fand im Jahre 1532 ebenfalls in Bologna statt, wo der Kaiser sich zu einer Besprechung mit dem Papste eingefunden hatte. Tizian wurde ebenfalls dahin beschieden, um ein zweites Portrait der kaiserlichen Majestät anzufertigen. Bei dieser Gelegenheit geschah es, nach einer bekannten Anekdote, daß der Kaiser, der ein besonderes Vergnügen daran fand, Tizian in seinem Arbeitszimmer während des Malens zuzusehen, eigenhändig einen Pinsel aufhob, den der Meister zufällig hatte fallen lassen. Da dieser über die kaiserliche Dienstleistung betroffen schien, lehnte Karl, wie es heißt, den verlegenen Dank des Künstlers mit den Worten ab: „Tizian ist es doch wohl werth, daß er von einem Kaiser bedient wird."

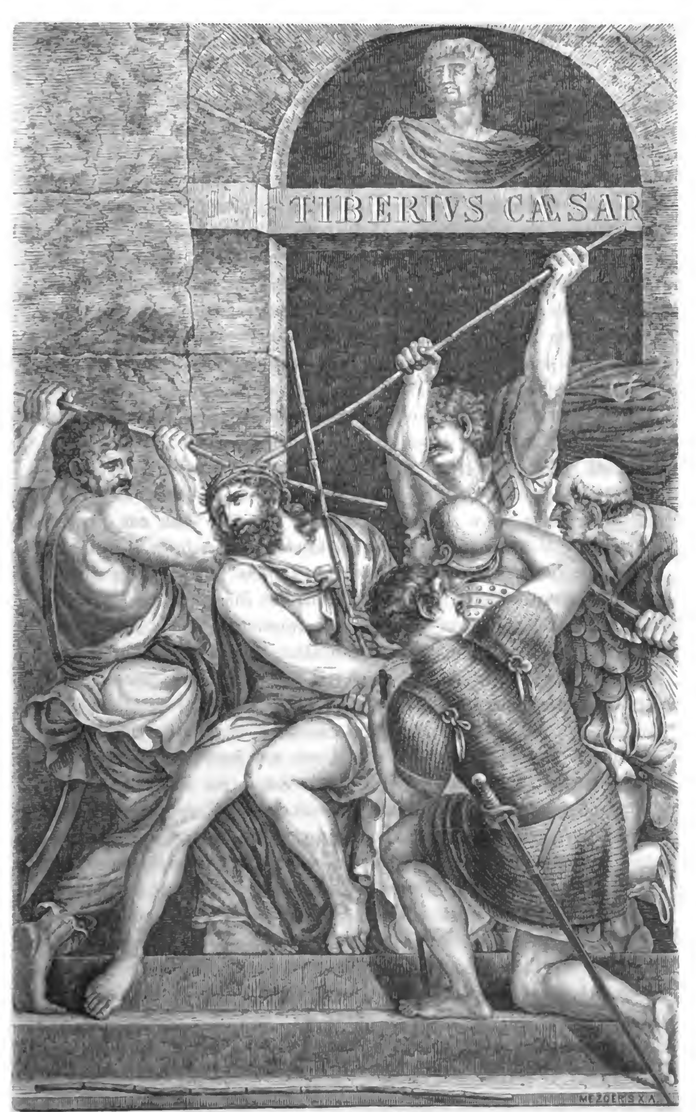
der Welt enthält. Als darauf der Abend Kühlung brachte, sahen wir, wie die See sich plötzlich mit Gondeln bedeckte, welche mit Musikern und Sängern besetzt waren. Diese, unter denen sich die schönsten Mädchen Venedigs befanden, begannen nun eine Serenade, welche bis Mitternacht dauerte. Was das Festmahl anlangt, so war dies ebenso delikat als vortrefflich angeordnet; es fehlte weder an feinen Weinen, noch an lustigen Einfällen. (Blanc, Histoire des peintres etc.)

Zum dritten Male sollte Tizian im Jahre 1538 vom Kaiser berufen werden, als dieser von seinem Kriegszuge gegen Tunis zurückkehrte und sich einige Zeit in Asti im Piemontesischen aufhielt. Endlich ließ Karl V. den Meister noch zwei Mal nach Augsburg kommen, nämlich im Jahre 1548 und 1550. Obschon ein Siebziger, machte sich Tizian auf den Weg und erschien am Hofe des Kaisers begleitet von einem fast fürstlichem Gefolge. Während seines ersten Aufenthalts in Augsburg fertigte er vermuthlich das vortreffliche Bildniß des kaiserlichen Prinzen, nachherigen Königs von Spanien, Philipp's II., welches sich im Palast Pitti in Florenz findet. Es stellt den Prinzen in ganzer Figur dar. Ein anderes von Tizian gemaltes, ebenfalls höchst geistvoll aufgefaßtes Bildniß desselben Monarchen, in halber Figur, sieht man im Palast Corsini zu Rom.

Man hat Tizian oft den „König der Maler" genannt, und in der That verdient wohl Keiner mit größerem Recht diesen Titel. Wohl mag in der Farbe selbst der letzte große Meister der venetianischen Schule, Paolo Veronese, noch großartigere, wahrhaft königliche Pracht entwickelt haben, aber kein Künstler hat bei seinen Lebzeiten solch ein fürstliches Ansehen genossen wie Tizian. Mit fast allen gekrönten Häuptern seiner Zeit, mit den größten weltlichen und geistlichen Würdenträgern stand Tizian in persönlichem und schriftlichem Verkehr. Sein äußeres Auftreten, sein feiner gesellschaftlicher Takt lassen ihn als den Weltmann erkennen, der alle Umgangsformen seiner Zeit beherrschte. Konnte er es doch sogar unternehmen, für seinen arg discreditirten Freund Aretino, wenn auch nicht mit dem gehofften Erfolg, wegen eines Cardinalshutes Unterhandlungen einzuleiten.

Außer der reichen Bezahlung, die Tizian für seine dem Kaiser geleisteten Dienste empfing, verlieh ihm dieser zwei Pensionen von je 200 Scudi aus den Kammern von Neapel und Mailand und erhob ihn, nachdem er 1553 die Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit, welcher von der, allegorisch personificirten Kirche die Familie Karl's empfohlen wird, vollendet hatte, zum Reichsgrafen und seine Kinder in den erblichen Adelstand. Das letztgenannte Bild war für das Kloster St. Just bestimmt, wo Karl bekanntlich sein Leben beschloß. Der Entwurf dazu entstand schon fünf Jahre früher in Inspruck, bis wohin Tizian den Kaiser auf seiner Reise begleitet hatte.

Die kaiserlichen Gunstbezeugungen hatten die natürliche Folge, daß die Großen des Reichs in der kaiserlichen Begleitung sowie die italienischen Fürsten und Herren Tizian mit Bestellungen auf Portraits überschütteten.



Die Geißelung Christi. Nach Tizians Gemälde im Louvre.

In Folge dessen entstand jene große Anzahl vortrefflicher Bildnisse von Tizians Hand, deren einige man fast in jeder größeren Galerie findet. In ihnen bezeugt Tizian den tiefen Blick, mit welchen er die Natur zu betrachten und in sich aufzunehmen gewohnt war, und die große Kunst, ohne das Wesen der Person zu verwischen, Bildung und Ausdruck des Gesichts von der besten Seite zu fassen und, so wie er sie erfaßt, in Farben niederzuschreiben. Ihm genügte nicht, wie Kugler sagt*), der scharfe großgefaßte, im schönen Styl behandelte Charakter, er gab seinen Gestalten auch noch das Gefühl würdevollen Behagens, er faßte sie alle zur guten Stunde auf, und hat uns auf diese Weise einen Begriff von den alten Venetianern hinterlassen, woneben alle Societät der jetzigen Welt arm und klein erscheint. Mehr noch als die vielen, auf Bestellung gearbeiteten, vorzugsweise männlichen Portraits ziehen aber den Beschauer jene Frauenbildnisse an, die, meist aus eignem Antriebe entstanden, Tizian als unerreichten, vielleicht unerreichbaren Portraitmaler hinstellen. Zu diesen zählt vor Allen die sogenannte Geliebte Tizians (Maitresse de Titien, im Louvre), eine Darstellung reifer weiblicher Schönheit in solcher Fülle und Freiheit, daß hier jedes Verlangen, jedes Sehnen schweigt vor der tiefen Befriedigung eines edlen, in sich selbst ruhenden, göttlichen Daseins. Derselbe Kopf erscheint noch auf mehreren andern Bildern, einmal als Flora (in den Uffizien zu Florenz) charakterisirt, ein andermal mit veränderter Haltung und Gewandung im Palast Pitti u. s. w. Jugendlicher und heiterer, ein wahres Ideal jungfräulicher Unbefangenheit, erscheint die weibliche Schönheit in der unter dem Namen der Tochter Tizians, Lavinia, bekannten Charakterfigur. Eins der vorzüglichsten Exemplare ist das im Museum zu Berlin, wo das schöne Mädchen eine Schale mit Früchten emporhebt. In einer andern Darstellung ist ihr statt der Schale ein Schmuckkästchen in die Hand gegeben, in einer dritten erscheint sie als Tochter der Herodias charakterisirt, mit dem Haupte des Täufers auf der erhobenen Schüssel.

Da wir hier die Seite berührt haben, wo Tizians Größe unbestritten von der Mit- und Nachwelt anerkannt wurde, die Wiedergabe des Zaubers weiblicher Schönheit durch den Glanz und die milde Glut der sanft sich abtönenden Farben, so möchte hier auch der Ort sein, noch seiner Meisterschaft in der Darstellung der nackten weiblichen Körperformen zu gedenken. Das bekannteste und berühmteste Gemälde dieser Art ist die sogenannte

*) Kugler, Gesch. der Malerei, Bd. II. S. 47.

Venus in der Galerie zu Dresden, die, leicht auf das Lager hingestreckt, sich von Amor bekränzen läßt. Am Fuße des Ruhebettes sitzt ein junger Mann im Zeitkostüm, welcher die Laute spielt. Unendlich weich und zart ist die Malerei des Fleisches an dieser graziös sich auf das Polster lehnenden Frauengestalt. Fern von jeder herausfordernden Ueppigkeit, eine wahre Normalschönheit im Bau der Glieder und Muskeln, wirken die gemalten Reize des Körpers kaum stärker auf die Einbildungskraft als die plastische Schönheit der Aphroditenbilder hellenischer Kunst. Doch hat Tizian nicht immer die Linie eingehalten, bei der die Coquetterie eintritt und mit der Unbefangenheit auch den poetischen Duft fortnimmt, mit welchem die, sich unbeobachtet wähnende, Schönheit umkleidet ist. Die mehrfachen Wiederholungen dieser Darstellungen weiblicher Körperschönheit lassen uns auf den Anklang schließen, den sie überall gefunden. Dieser mag wohl in Etwas dazu beigetragen haben, daß der Meister in seinen reifsten Jahren und selbst noch bis spät im Alter gern zu Gegenständen der griechischen Mythe griff, die ihm freieres Spiel ließen; denn jene nackten Frauengestalten waren doch meist nur rein äußerlich durch einen beigefügten Amor als mythologische Figuren bezeichnet, an welche sonst Niemand denken würde. Unter den vielen Gemälden dieser Art merken wir die mehrfach wiederholte Darstellung des Fehltritts der Kallisto an (ein Exemplar für Philipp II. gemalt, im Museum zu Madrid), dann Venus, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des Bacchus aufnimmt (in der Münchener Galerie), ein Halbfigurenbild, welches, obwohl hier die Darstellung des Nackten fast ganz vermieden ist, dennoch durch den Reiz schöner Sinnlichkeit ungemein fesselt. Ferner aus seinen späteren Jahren stammend, die im Palast Borghese befindliche Ausrüstung Amors, mit ebenfalls bekleideten weiblichen Figuren, deren Körperreize nur zum Theil, wie durch Zufall, dem Auge blosgelegt sind. Der Gedanke des Bildes, obwohl ohne jede mythologische Begründung, ist überaus naiv und poetisch. Während dem einen Liebesgotte von der Venus die Augen verbunden werden und zwei Grazien Köcher und Bogen herbeitragen, bittet ein Anderer mit leisem Flüstern die Mutter um Erlaubniß zu einem neuen Ausfluge. Den Hintergrund bildet auf der einen Seite, wie gewöhnlich, eine ferne, farbenschöne Landschaft. Endlich erübrigt noch, hier der Danae zu gedenken, welche Tizian für den Herzog Octavio Farnese, den Bruder des Papstes, Paul III., malte. Diese Darstellung, bekannt durch den vortrefflichen Stich von Strange, zeigt die argivische Königstochter in wonnig

leichter Lage hingestreckt auf das Lager, den Goldregen mit ihrem Schooße auffangend. Ein kleiner Liebesgott zu Füßen des Lagers flieht, halb verwundert, halb erschreckt durch die wundersame Erscheinung, in welcher Zeus der gefangenen Geliebten seinen Besuch abstattet. Das Original befindet sich jetzt in der Galerie zu Neapel.

Diese Danae malte Tizian 1545 in Rom. So lächerlich auch der Vorwurf erscheint, der dem Meister oft gemacht wurde, er habe die Antike nicht studirt, wenn man bedenkt, wie grade er der Sinnesweise wenigstens jener griechischen Meister am nächsten kam, die nicht den idealen oder heroischen, sondern den realistischen Ton anschlagen, so mochte er doch dem Wunsche, die Schätze der alten Kunst in Rom kennen zu lernen, wohl nicht länger Widerstand leisten, als ihn auf's Neue ein ehrenvoller Ruf zum Besuche der ewigen Stadt antrieb. Auf den Wunsch Pauls III. reiste er im Herbst 1545 von Venedig ab. In Urbino empfing ihn der Herzog mit den größten Ehren und gab ihm ein glänzendes Geleite zur Weiterreise nach Rom, wo für den Künstler in Belvedere ein fürstliche Wohnung eingerichtet ward. Hier malte er den Papst in ganzer Figur und zwar so sprechend ähnlich, daß nach der Erzählung Vasari's das Volk ehrfurchtsvoll das Bildniß grüßte, als Tizian, um in der Sonne den Firniß trocknen zu lassen, dasselbe auf der Terrasse aufgestellt hatte. Vasari, der auf Anordnung des Cardinals Farnese bei dem gefeierten Gaste die Dienste eines Cicerone versah, hat uns auch das Urtheil Michelangelo's aufbewahrt, welches dieser über die Kunst Tizians fällte. Eines Tages, so berichtet der Biograph, war Michelangelo mit Vasari in's Belvedere gegangen, um Tizian zu besuchen, als sie in seinem Arbeitszimmer eine Danae bemerkten, über welche sie ihm Complimente machten, wie man in des Künstlers Gegenwart zu thun pflegt. Als sie Abschied genommen, lobte Michelangelo Tizians Colorit und Darstellungsweise; „aber", sagte er, „es ist Schade, daß man in Venedig nicht von Grund aus zeichnen lernt und keine bessern Studien macht. Dieser Mann, der eine schöne Begabung und einen angenehmen Styl hat, würde seines Gleichen nicht haben, namentlich was die Wiedergabe des Lebens anlangt, wenn die Kunst soviel für ihn gethan hätte wie die Natur." Dieses Urtheil Michelangelo's ist seitdem viel nachgesprochen, ja man hat Tizian den Vorwurf gemacht, er sei ein Schnellmaler, wie später Tintoretto, gewesen und habe auf die Zeichnung so wenig gegeben, daß er ohne Cartons gleich mit dem Pinsel ans Werk gegangen sei. Dieser Vorwurf ist durch aufgefundene Handzeichnungen von

ihm zur Genüge widerlegt. Allerdings konnte er sich in der Zeichnung mit Michelangelo nicht messen und kleine Verzeichnungen lassen sich bei seinen Figuren hier und dort auffinden, aber daß sie störend und auffällig wären, wird Niemand behaupten können.

Im Mai 1546 kehrte Tizian nach Venedig zurück. Den Einfluß seiner römischen Studien will man in der Dornenkrönung (im Louvre) erkennen, bei der er den Christuskopf dem Laokoon nachgebildet haben soll. Ergreifend ist hier der Ausdruck des schuldlos Leidenden, der selbst für seine Peiniger kein Wort des Zornes hat, weniger gelungen dagegen die Bewegung und der Ausdruck der Kriegsknechte, bei denen das barbarische Element nicht ohne Affectation ist, so daß die Darstellung keine überzeugende Wahrheit, keine innere Nothwendigkeit an sich trägt. Vortrefflich wieder ist der Gedanke, der Scene durch eine in der Höhe an der Wand angebrachte Büste des Tiberius ein historisches Gepräge zu verleihen. — Es ist möglich, daß es dieses Gemälde war, welches Tizian bei seiner ersten Reise nach Augsburg für den Kaiser Karl V. mitbrachte. Ein ähnliches Bild, vermuthlich eine theilweise Copie des genannten, schenkte der Künstler seinem Freunde Aretino, der es, wie er selbst berichtet, in seiner Schlafkammer aufstellte, damit es ihn zur Buße und zu einem ehrsamen Leben anhalte.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier aller Reisen gedenken, welche Tizian meist in Folge von Aufträgen unternahm. So arbeitete er in Mantua, wo Giulio Romano den herzoglichen Palast bereits mit einer Menge Gemälden ausgestattet hatte, dann in Urbino, in Spelimberg und in Cadore, wo er gewöhnlich im Sommer zu seinem Vergnügen eine Zeit lang sich aufzuhalten pflegte.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens begann allgemach die Abnahme der Kräfte schwächend auf die Schöpfungen des Meisters einzuwirken. Er arbeitete mühsamer, wenn auch immer mit Fleiß und Ausdauer. Er selbst merkte oder wollte das Zurückgehen seiner Kräfte nicht merken, und charakteristisch für den Greis, der sich seiner künstlerischen Bedeutung bewußt war, ist es, daß er einst, als die Aechtheit einer Verkündigung, die er für S. Salvatore in Venedig gemalt hatte, bezweifelt wurde, im Unwillen darunter setzte: Tizianus fecit fecit. Bis in sein letztes Lebensjahr lehnte er selten eine Bestellung ab und malte in seinem 97 Jahre noch den König Heinrich III. von Frankreich, der ihn zu diesem Zwecke bei seinem Aufenthalt in Venedig aufsuchte. Sein letztes Werk war eine Kreuz-

abnahme (in der Akademie zu Venedig), an deren Vollendung ihn der schnelle Tod (1576) verhinderte. Wenn in diesem Bilde von ziemlich großen Dimensionen auch in den verschwommenen Formen und Linien die matte Hand des neunundneunzigjährigen Greises sich verräth, so ist doch wahrhaft staunenswerth die Wahrheit und frische Kraft des Affects und die Schönheit der glühenden Farben, die Tizians letzte Pinselstriche hervorzubringen vermochten. Seine Leiche wurde in der Kirche S. Giovanni e Paolo beigesetzt, und seine Ruhestätte fünfundvierzig Jahre später mit einem Ehrendenkmal geschmückt.

Ehe wir von dem großen Meister Abschied nehmen, mögen hier noch einige seiner Werke Erwähnung finden, welche bei der immer noch großen Unsicherheit in der Zeitbestimmung der meisten Arbeiten Tizians in der Geschichte seines Lebens keine Stelle finden konnten, aber unter die ersten seiner vielen und mannigfaltigen Schöpfungen zählen. Zunächst die Grablegung Christi im Palast Manfrin, in welcher der Ausdruck des Schmerzes und der Trauer um den Hingeschiedenen nicht vorzüglicher dargestellt werden konnte, so wenig sonst die Linienführung und die Composition überhaupt sich mit andern klassischen Darstellungen desselben Gegenstandes messen kann. Der Leichnam Christi erscheint in zu starken, beinahe derben Formen und von zu mächtigem Gliederbau, und die Art, wie er getragen wird, erweckt nicht den Eindruck eines naturgemäßen Vorgangs. Das Colorit dagegen zeugt, wie überall bei Tizians Werken, von dem feinsten Gefühl für die Zusammenstimmung der Farben. Auf ein ganz eigenthümliches Gebiet führt uns der Meister sodann in zwei Bildern, die halb der Allegorie, halb jenem novellistischen Genre angehören, welches wir bei Giorgione kennen lernten. Das eine ist die Darstellung der himmlischen und der irdischen Liebe oder Liebe und Sprödigkeit (amor sacro ed amor profano) im Palaste Borghese zu Rom. Am Rande eines sarkophagartigen Brunnens sitzen zwei weibliche Gestalten, die Eine, reich gekleidet nach Art der Venetianerinnen, Blumen in den Händen, eine zerpflückte Rose zur Seite, schaut nachsinnend und innerlich bewegt vor sich hin, die Andere, welche ihre Bekleidung, ein rothes Gewand, abgeworfen hat, zeigt jene weichen, zarten Körperformen, in deren Hervorbringung Tizian so meisterhaft ist. Sie scheint die spröde Genossin mit süßer Schmeichelstimme zu überreden, dem Gott der Liebe nicht länger zu widerstehen. Amor selbst plätschert, wie zum Zeitvertreib, in dem Wasser des Brunnens, dessen Relief einen von Genien mit Geißelhieben aus dem Schlaf geweckten Liebes-

gott darstellt. Das andere Bild dieser Art führt den Namen der drei Menschenalter (im Palast Manfrin). Hirt und Hirtin sitzen auf dem Rasen im Vordergrunde einer reizenden Landschaft. Mit dem Ausdruck innigster Liebe und reinster Unschuld blickt das holde Mädchen den Geliebten an, der ihr nachdenklich die Hand über die Schulter legt. Zur Seite erblickt man zwei schlummernde und ein eben erwachtes geflügeltes Kind, in der Ferne einen Greis, der von Todtengebeinen umgeben ist. Das Ganze erscheint wie ein sinniges Farbengedicht, in welchem das ganze Glück und der ganze Ernst des Menschenlebens, als wäre es ein Traum, an uns vorüberzieht. Beide Bilder üben, wie Burckhardt*) trefflich bemerkt, jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Worte überhaupt nur entweihen könnte.

Eigentliche Schüler, außer seinem Sohne Horazio, seinem Neffen Marco, der ihm stets ein treuer Reisegefährte und Gehülfe war, seinem Bruder Francesco, der später Soldat wurde, und der Irene Spelimberg da Ponte, die, erst 19 Jahre alt, in Venedig starb, hat Tizian nicht herangebildet, so groß auch die Zahl seiner Nachahmer war. Wenn der Meister mit der Belehrung kargte, so ist vielleicht mehr sein Naturell daran schuld gewesen, als der ihm oft angedichtete Neid und habsüchtige Sinn. Daß er Tintoretto aus seinem Arbeitszimmer jagte, wird wohl andere Gründe als den der Furcht vor dem Nebenbuhler gehabt haben. Auch heißt es, daß er den jungen Malern gern Gelegenheit gab, seine Gemälde, wenn sie Lust hatten, zu kopiren, indem er sein Arbeitszimmer stets offen ließ. Doch auch diese Liberalität, die ganz dem Manne ähnlich sieht, der einen so großen Freundeskreis an seinen, ihm durch Glücksgüter zugänglichen, Freuden theilnehmen ließ, legte ihm die Scheelsucht zum Uebel aus. Da Tizian vielleicht einige Male derartige Copien zu billigem Preise gekauft und, nachdem er sie übermalt, als Originale gut verwerthet hatte, so schob man seinem liberalen Verfahren gewinnsüchtige Absichten unter. Der Meister stand eben zu hoch und zu groß da, als daß es ihm an Neidern, Krittlern und Gegnern hätte fehlen können.

*) Der Cicerone. Basel, 1855. S. 976.

Von seinen bedeutendsten Nachfolgern, von denen aber jeder seinen eigenen Gang ging, nämlich Pordenone und Tintoretto, wird später noch die Rede sein. Hier mögen nur noch einige häufig genannte Meister Erwähnung finden, die in einzelnen Gemälden der Tizianischen Weise sehr nahe kommen. Zunächst Bonifazio Veneziano (1494—1563), dessen bedeutendstes Werk, das Gastmahl des reichen Mannes (in der Akademie zu Venedig), an die novellistische Behandlung der biblischen Geschichten, die Giorgione eigenthümlich ist, erinnert. Er ist wohl zu unterscheiden von einem älteren Meister gleichen Namens, der, aus Verona gebürtig, ebenfalls in Venedig arbeitete und 1533 starb. Von Bonifazio's Lebensumständen ist so gut wie Nichts bekannt, obwohl er, da er ein tüchtiger Künstler war, wohl eines Biographen werth gewesen wäre. Sein Hauptgebiet war das Andachtsbild, und das tiefe religiöse Gefühl, welches er in Darstellungen dieser Art zu erkennen gibt, bringt ihn der Weise des Moretto nahe. In der Farbe erinnert er oft an Palma-Vecchio, weshalb man ihn auch für einen Schüler desselben gehalten hat. Wie diesem Meister, ging auch ihm das Talent zu größeren Compositionen ab; für den Mangel einer energischen Zusammenfassung und lebendigen Schilderung des Vorgangs entschädigt er aber durch die liebenswürdige und sinnige Weise, mit welcher er die der Natur abgelauschten Züge wiederzugeben weiß. Die von ihm herrührenden und ihm zugeschriebenen Gemälde sind sehr ungleich an Werth, oft von schülerhafter Ausführung und gedankenarm und weit abstechend von dem Besten, was man von ihm kennt. Seinem Namen begegnet man in fast allen größeren Galerien, was auf eine rege, und deshalb auch wohl mitunter flüchtige, Thätigkeit schließen läßt.

Sodann nennen wir Andrea Schiavone, genannt Medula, der, von geringer Herkunft, sich keiner sonderlichen Gunst des Schicksals zu erfreuen hatte. Er schlug sich kümmerlich durch, indem er sich als Lohnarbeiter verdang, bis Tizian auf sein Talent aufmerksam wurde und ihn bei der von dem Senat beschlossenen Ausmalung der S. Markusbibliothek der Commission empfahl, welche dieserhalb des greisen Meisters Rath einholte.

Außerdem gehört noch hierher der vorzugsweise als Portraitmaler ausgezeichnete Paris Bordone (1500—1570), in dessen Bildnissen Tizians Auffassung und Ausführung oft bis zum Verwechseln nachgeahmt ist. In seinen weiblichen Gestalten bei größeren Figurenbildern nähert er sich dem anmuthigen, sinnlich-geistigen Wesen, welches dem Correggio eigen ist. Seine

Die Ausrüstung Amors. Nach Tizians Gemälde im Palast Borghese.

Erfindungsgabe ist nicht groß, vortrefflich aber meistens seine Nachahmung der Natur, so vorzugsweise bei seinem Hauptbilde (in der Akademie zu Venedig), welches gewissermaßen eine Fortsetzung des von Giorgione gemalten Seesturms ist. Es stellt die Scene dar, wo ein Fischer, nachdem der Sturm sich gelegt, dem, von Senatoren und vielen Edelleuten umgebenen, Dogen den Ring überreicht, der, der Sage nach, vom heiligen Markus selbst als Zeichen seiner besondern Gnade der Stadt Venedig durch die Hand des Fischers verliehen ward.

Endlich zählen zu den Nachahmern Tizians noch Callisto Piazza, der Sohn eines angesehenen Malers, Martino Piazza, aus Lodi, welcher vorzugsweise in seiner Vaterstadt, wo er die Kirche dell' Incoronato mit einer Reihe von Gemälden aus der Geschichte Johannes des Täufers schmückte, und in Brescia thätig war, und Geronimo Savoldo aus Brescia, von welchem eine schöne Anbetung der Hirten in dem Palast Manfrin zu Venedig und in der Berliner Galerie die bekannte Venetianerin zu sehen ist, eine weibliche Figur mit liebreizenden Zügen, welche ein prächtig gemaltes Tuch über den Kopf geschlagen hat und auf dem Wege zu einem traulichen Stelldichein begriffen zu sein scheint.

Licinio da Pordenone.

(1483—1539.)

Unter allen Malern, die zur Blüthezeit Tizians in Venedig thätig waren, gab es keinen, den der Ehrgeiz, es dem großen Meister gleich zu thun, mehr stachelte, als den zu Pordenone in Friaul 1483 geborenen und gemeiniglich nach seiner Vaterstadt genannten Giovanni Antonio Licinio. Er stammte aus der edlen Familie der Sacchi oder Cuticelli zu Brescia ab und nahm später, als er mit einem Bruder in Streit gerathen und von diesem an der Hand verwundet worden war, den Namen Regillo an. Schon in früher Jugend in seiner Heimath thätig, bildete er sich aller Wahrscheinlichkeit nach in der Schule des Pellegrino zu Udine, machte dann zu seiner Ausbildung Reisen und ging, als er Giorgione's Styl in Venedig kennen gelernt hatte, ganz zu der Art und Weise dieses Meisters über. Indeß wußte auch er, wie Tizian, das Colorit Giorgione's in einer ihm eigenthümlichen Weise zu mildern, und man rühmt an seinen Gemälden vorzugsweise die Behandlung des Fleisches, wo dasselbe im Helldunkel dargestellt ist, wegen der warmen Weichheit. Die Italiener bezeichnen ihn deshalb als den Meister der „morbidezza“ d. i. Mürbheit oder Zartheit. In den Wirkungen, welche er durch Anwendung des Helldunkels zu erreichen wußte, erscheint er dem Tizian ebenbürtig, ja er konnte sich darin vielleicht einer größern Meisterschaft rühmen. Das, was die Venetianer überhaupt auszeichnet, frische und lebendige Auffassung des Lebens und der Natur, das wohlgefällige Colorit, das prächtige Incarnat, besitzt auch Pordenone im hohen Grade, dagegen fehlt ihm die Tiefe der Charakteristik, und noch

mehr als Tizian geht ihm das Geschick ab, die Regungen des Gemüths und deren Stufenleiter bei dramatisch belebter Scene in schlagender, überzeugender Weise in den Gesten und den Physiognomien wiederzuspiegeln.

Seinen bleibenden Wohnsitz nahm er in Piacenza, arbeitete jedoch auch an vielen andern Orten Oberitaliens, namentlich in Genua und Venedig, sowie auf den Schlössern und Landsitzen des lombardischen Adels. Ueberhaupt war er in jenen Gegenden neben Tizian einer der gefeiertsten Maler seiner Zeit, und stand wie dieser, bei Kaiser Karl V. in hoher Gunst; aber kleinlichen Sinnes, glaubte er der Erste sein zu müssen, und gab durch sein Gebahren nur zu sehr den Neid und die Eifersucht zu erkennen, mit der er Tizians Ruhm betrachtete. Bis zur Lächerlichkeit steigerte sich dies Gebahren, als er beauftragt wurde, für die Kirche S. Giovanni di Rialto in Venedig, für welche Tizian früher den Heiligen, Almosen spendend, gemalt hatte, ein anderes Andachtsbild zu liefern. Er bildete sich nämlich ein, in Folge dessen so sehr Tizians Feindschaft gestachelt zu haben, daß er dessen Rache fürchten müsse, und legte deshalb selbst während der Arbeit in seinem Hause niemals die Waffen ab. Bei anderen Gelegenheiten suchte er durch billigere Preise den Nebenbuhler zu verdrängen. So erbot er sich einst eine Verkündigung für die Kirche S. Maria degli Angeli in Murano für kaum ein Drittel des Preises zu malen, welchen Tizian für sein bereits fertiges Gemälde gefordert hatte. Als darauf die Besteller Tizians Forderung zu hoch fanden, schenkte dieser das Gemälde der Kaiserin Isabella, die ihm als Belohnung ein Geldgeschenk von 2000 Thalern sandte, das Vierfache dessen, was er früher dafür gefordert hatte. Tizians Freund, Aretino, fand es ganz vortrefflich, „daß er die Königin des Himmels an die Kaiserin der Erde abgeschickt habe," während Pordenone nur 200 Thaler für das noch in der genannten Kirche befindliche Hochaltarbild erhielt.

Von den übrigen Arbeiten, welche Pordenone in Venedig ausführte, sind besonders die Fresken an der Oberwand des Klosterhofes S. Stefano bemerkenswerth, in so fern sie das Vorzüglichste der, aus der Glanzzeit der venetianischen Schule noch erhaltenen, Beispiele einer Bemalung äußerer Wandflächen sind. Die Darstellungen gehören theils der alttestamentlichen Geschichte, theils der Allegorie an. Ausgezeichnet sind vornehmlich die nackten Kinderfiguren und die allegorisch dargestellten Tugenden. Als Freskomaler hat er sich außerdem einen Namen gemacht durch den Bilderschmuck der Gewölbedecke in der Madonna di Campagna zu Piacenza.

Von seinen Tafelbildern wird als Hauptwerk der, von andern Heiligen umgebene, S. *Lorenzo Giustiniani*, in der Akademie zu Venedig, genannt, obwohl das Bild in Bezug auf den Versuch einer dramatischen Belebung der Figuren verfehlt ist. Höher steht das Altarbild in S. Giovanni Elemosinario, die Heiligen *Rochus*, *Katharina* und *Sebastian* darstellend. Das



Christus und die Ehebrecherin, nach Pordenone's Gemälde im Berliner Museum.

Berliner Museum bewahrt von ihm die bekannte Darstellung *der von den Pharisäern angeklagten Ehebrecherin*, vortrefflich in Bezug auf die Charakteristik der Köpfe, wenn auch matt in Anbetracht der geistigen Bedeutung der geschilderten Scene. In derselben Sammlung findet man eine

Fußwaschung, von geringerem Werthe und vermuthlich aus der spätesten Zeit des Künstlers stammend.

Pordenone starb, nachdem er von Karl V. in den Ritterstand erhoben war, im Jahre 1539 zu Ferrara, wohin ihn der Herzog Herkules II. berufen hatte, man sagt, an Gift.

Außer Giovanni Antonio kennt die Kunstgeschichte noch zwei Maler, die den Namen Pordenone führen, der eine ein Bruder Antonio's, Bernardino, von dessen Hand zwei vorzügliche Bildnisse sich im Berliner Museum finden, blühte um 1535 zu Venedig, der andere ein Neffe und Schüler Antonio's, Giulio, hat mehrere von seines Oheims Gemälden radirt, und starb in Augsburg, wo er einige Wandgemälde ausführte, im Jahre 1561.

Tintoretto.

(1512—1594.)

Der gesunde Realismus, welchen wir als den Grundzug der venetianischen Malerei kennen lernten, bildete ein selbst durch die Einwirkungen des auf dem Festlande mehr und mehr einreißenden Manierismus schwer zerstörbares Fundament der Schule Tizians. Die Stabilität der politischen und socialen Zustände in der Republik Venedig, welche weit weniger als die festländischen Städterepubliken von jenen Gährungen betroffen wurde, die den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit bezeichnen, gibt einen weiteren, äußeren Grund ab für die längere Fortdauer der klassischen Periode. So sehen wir denn, wie selbst der Künstler, dessen Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, trotz der Frivolität, mit welcher er sein reiches Talent oft selbst herabgewürdigt, in dem Besten, was er leistete, seinen großen Vorgängern Nichts nachgab, ja wie er selbst nach der Seite hin, wo Tizian weniger bedeutend erscheint, nämlich in der Mienen- und Geberdensprache bei heftig bewegter Handlung, wenn er seine Kraft zusammennahm, ein höheres, ergreifendes Pathos zur Darstellung zu bringen wußte.

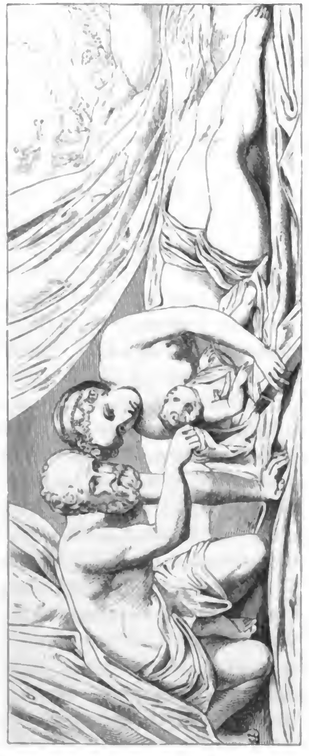
Wenn es erlaubt ist, das Schicksal darum anzuklagen, daß es die Geburt eines seiner Auserwählten zu einer Zeit eintreten ließ, wo der Keim des Talentes, statt sich zu edlem Fruchtbaume zu entwickeln, Gefahr laufen mußte, als üppige Wucherpflanze nur Blattwerk und taube Blüthen zu treiben, so möchte diese Klage kaum irgendwo gerechtfertigter sein als bei Tintoretto. Er kam zu spät, um noch an dem Wetteifer der großen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Theil zu nehmen, von denen jeder in seiner Weise

ein Höchstes in der Kunst erreicht hatte. So blieb seinem Ehrgeiz Nichts übrig, als nach Art der Eklektiker zu versuchen, ob er nicht durch Vereinigung der Vorzüge verschiedener Meister, die Leistungen der Früheren zu überbieten vermöchte.

Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, wurde 1512 zu Venedig geboren und starb daselbst im Jahre 1594. Der Sohn eines Färbers, verdankt er dem Gewerbe seines Vaters den Beinamen, unter welchem ihn die Kunstgeschichte kennt. Mit kaum geringerem Recht könnte man ihn aber auch deshalb als den Färber unter den Malern bezeichnen, weil er, nach der Quantität berechnet, vielleicht mehr Farbestoff verbraucht hat als irgend ein Anderer, ja es dürfte nicht übertrieben sein, daß der Quadratinhalt seiner Gemälde um das Zehnfache größer ist, als derjenige, welchen Tizians Gemälde einnehmen, obwohl der große Meister bei einem hundertjährigen Leben mehr als achtzig Jahre unausgesetzt seinem künstlerischen Berufe oblag. Schon dieser Umstand, der in Tintoretto einen der leichtfertigsten und gewissenlosesten Schnellmaler vermuthen läßt, erklärt zur Genüge die große Ungleichheit des künstlerischen Werthes seiner zahlreichen Werke. Der größte und beste Theil derselben findet sich noch in Venedig, welche Stadt er, wie es heißt, niemals verlassen hat.

Seine erste Ausbildung erhielt Tintoretto in der Schule Tizians. Aber er überwarf sich bald mit seinem Lehrer und zwar, wie gewöhnlich erzählt wird, weil Tizian den Schüler, von dem er sich übertroffen zu sehen fürchtete, eines Tages hart anließ. Indeß mögen wohl andere Beweggründe im Spiele gewesen sein, als diejenigen, welche Tintoretto oder seine Freunde geflissentlich als Ursache des Bruchs in Umlauf zu bringen bemüht waren. Bei dem hohen Selbstgefühl des jungen Robusti, der zwar den Werth des Colorits seines Lehrers anerkannte, aber die Zeichnung und Compositionsweise desselben zu überbieten meinte, liegt die Vermuthung nahe, daß die auseinandergehenden Meinungen zu jenem Conflict führten, in Folge dessen Tintoretto Tizians Werkstatt verlassen mußte. Weit entfernt, durch diese Entlassung entmuthigt zu werden, suchte der Jüngling mit männlichem Trotze durch eigene Kraft und Anstrengung zu erreichen, was ihm der Unwille des Meisters versagt hatte. Seine Armuth nöthigte ihn, sich auf das Aeußerste einzuschränken und eine ärmliche Wohnung zu beziehen. Aber, wie Correggio, sagte er sich: Anch' io son' pittore, und schrieb als Richtschnur seines künstlerischen Strebens den Wahlspruch an sein Zimmer: Die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian!

Es konnte nicht ausbleiben, daß Tintoretto, indem er zwei ganz heterogene Richtungen in Eins zu verschmelzen strebte, auf einen schwankenden Boden gerieth; — denn Michelangelo's Zug zum Großartigen, Uebermenschlichen, seine scharfe, plastische Ausprägung der Form, sein Streben



Die Familie Vulkans. Nach Tintoretto's Gemälde im Palast Pitti zu Florenz.

bei der größten Mannigfaltigkeit in den Stellungen und in der Gruppirung einen gewaltigen Totaleffect hervorzubringen, lag weit ab von der Art der Venetianer, die in Farben schwelgten, die Natur in ein festliches Gewand kleideten und gleichsam eine leicht verständliche, melodische Volksweise an-

schlugen, während jener mit den rauschenden Tönen eines vollen Orchesters die Sinne gefangen zu nehmen, und die Seele zu erschüttern gewohnt war. Bei allen Verirrungen, in welche Tintoretto, indem er das Unmögliche erstrebte, gerieth, bleibt sein rastloses Mühen im höchsten Grade bewunderns-werth und hat auch, wo ein einfaches Motiv seinen Gemälden zu Grunde liegt, wie z. B. bei der Darstellung des Sündenfalls (in der Akademie zu Venedig, der Rücken Adams vortrefflich modellirt, im Hintergrunde ist die Vertreibung aus dem Paradiese als Folge der Schuld durch kleine Figuren angedeutet), mitunter zu achtungswerthen Resultaten geführt. Ohne zu ermüden, kopirte er die Gemälde Tizians, um der Technik desselben vollkommen Meister zu werden, und daß ihm dies gelungen, beweisen viele seiner früheren Bilder, während er später an dem Colorit künstelte, indem er dasselbe zu verbessern meinte. So gab er statt der hellen Gründe, auf welche Tizian malte, seinen Bildern oft eine dunkle Untermalung, in deren Folge sie stark nachgedunkelt sind und ein dumpfes, bleiiges Aussehen erhalten haben. Um sich in der Zeichnung und Modellirung zu üben, studirte er Tag und Nacht die Gypsabgüsse von Sculpturen Michelangelo's und anderer Florentiner, sowie auch, nach der Antike abgenommene, Reliefs und Standbilder. Um stärkere Schatten zu bekommen und sich im Helldunkel auszubilden, pflegte er bei Lampenlicht zu zeichnen, und machte in gleicher Absicht Modelle aus Wachs und Kreide, die er, nachdem er sie sorgfältig bekleidet, in Bretterhäuschen setzte und durch die Fenster mit kleinen Lichterchen beleuchtete. Auch die Perspective, in welcher den Venetianern noch Manches zu lernen nöthig war, zog er in das Bereich seiner Studien. Er hing zu dem Ende seine Modelle an Fäden unter der Decke seines Zimmers auf und zeichnete sie von mehreren Standpunkten aus. Endlich verfehlte er nicht, sich eingehend mit dem anatomischen Bau des menschlichen Körpers zu befassen und die Zeichnung des Nackten nach lebenden Modellen in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen zu gewältigen.

Solch' unausgesetzter Fleiß mußte bei natürlicher Anlage eine ungewöhnliche Routine, die auch vor den schwierigsten Aufgaben nicht zurückzuschrecken brauchte, zum Resultate haben. Aber das ungemäßigte Vertrauen auf seine technische Fertigkeit war die Klippe, an welcher Tintoretto scheiterte. Denn, wenn es auch dem Künstler nicht an Ideen mangelte, und manche Compositionen den Reichthum seiner Phantasie erkennen lassen, so erstickt doch im Allgemeinen das geistige Element, der zündende Funke der

Poesie, unter dem Druck des Materiellen. Die Nachahmung Michelangelo's führte Tintoretto nicht zum Erhabenen, sondern verstrickte ihn in die Schlingen des Naturalismus, der jede natürliche Erscheinung für ein künstlerisch berechtigtes Motiv hält, ohne auf die von einer höheren Idee bedingte Anordnung des Ganzen Rücksicht zu nehmen. Den Zug zum Niedrigen, selbst Gemeinen (u. A. besonders prägnant in der fast cynischen Darstellung der Ehebrecherin vor Christo in der Akademie zu Venedig hervortretend), der ihm von Haus aus anklebte, und den er in einer strengeren Schule vielleicht abgestreift hätte, vermochte er nur selten zu verläugnen. Seiner Kunst fehlte im Allgemeinen der Adel, die Keuschheit und Mäßigung, die in der Beschränkung, nicht in der Ueberfülle ihre Größe erkennen läßt. „Tintoretto's Composition wird, wie Kugler*) treffend bemerkt, nicht mehr bestimmt durch schön abgewogene Grade der Betheiligung an der Handlung, sondern durch große Licht- und Schattenmassen, durch eine hurtige Ausfüllung des Raumes; Stellungen und Bewegungen sind unmittelbar aus dem gemeinen Leben aufgegriffen, nicht gewählt. Wenn bei Tizian die höchste Lebensfreudigkeit ihren Ausdruck in der Schönheit sucht, so begnügt sie sich hier mit dem Ausdruck einer bisweilen rohen körperlichen Macht."

Ganz im Gegensatz zu dem Fleiß, den er auf seine Studien verwandte, steht die Eilfertigkeit, mit welcher Tintoretto sich der ihm gewordenen Aufträge entledigte. Es fehlte ihm eben die künstlerische Moral, und es scheint fast, als habe er, einmal in Aufnahme gekommen, den großen Apparat seiner Kenntnisse und seiner Fertigkeit in jeder Weise nutzbar zu machen gesucht und den Preis seiner Gemälde nach dem Flächeninhalt bestimmt; denn seine Tafelbilder nehmen oft ungeheure Dimensionen an. Der Künstler sank in ihm zuletzt ganz zum Improvisator herab, und die spätesten seiner Werke sind nicht nur flüchtig gemalt, wenn man eine Sudelei noch als Malerei bezeichnen kann, sondern auch höchst arm und dürftig in der Erfindung.

Von der großen Masse seiner Gemälde können wir hier nur wenige verzeichnen. Aus seiner früheren Periode, als er noch tizianisch malte, stammt die im Palast Pitti zu Florenz befindliche, höchst naive Darstellung der Vaterfreuden des Vulkan, welcher den neugeborenen Amor mit einem Tuche abtrocknet, wobei Venus, mütterlich besorgt, das bereits mit Bogen und Köcher ausgestattete Knäblein im Arme hält. Glücklicher konnte die

*) Kugler, Gesch. der Malerei, II. Bd. 2. Aufl. Berlin, 1847.

Antike nicht travestirt werden. Von seinen meist vortrefflichen Portraits, bei denen die sorglose Schnellmalerei wohl am wenigsten in Venedig, wo man in dieser Art nur das Beste gewohnt war, zur Anwendung kommen konnte, finden sich mehrere im Berliner Museum, ein bärtiger Kahlkopf im Louvre, das Bildniß des Jac. Sansovino in den Uffizien zu Florenz. Zu den berühmtesten seiner historischen Gemälde gehört das Wunder des h. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet (in der Akademie zu Venedig), ein Beleg seiner großen Meisterschaft im Colorit sowohl, wie in der Darstellung der Verkürzungen. Bedeutender, dem Gedankeninhalt nach, aber ist die große Kreuzigung in der Scuola di S. Rocco, für welche Anstalt Tintoretto nicht weniger als 56 colossale Gemälde gefertigt hat. Um eine Vorstellung von der Darstellung der ganz in naturalistischer Weise aufgefaßten Scene zu geben, folgen wir der lebendigen Schilderung Fr. Pechts*): „Auf einem von fahlem Licht beleuchteten, sich nach allen Seiten hin flach abdachenden erhöhten Platze sieht man den an's Kreuz geschlagenen Christus eben in die Höhe ziehen; Maria, eine hohe königliche Gestalt mit der ganzen Würde und Glorie eines unermeßlichen Schmerzes, ist ohnmächtig zu seinen Füßen zusammengesunken in der Mitte anderer wehklagender Frauen, mit denen sie eine Gruppe von großer Schönheit und mächtig ergreifendem Ausdruck bildet; die beiden Schächer liegen am Boden und werden erst aufgenagelt, so daß die Aufmerksamkeit Christus und seiner Umgebung ausschließlich zugewendet bleibt; Soldaten zu Pferde und Volk umgeben die Schädelstätte in lärmenden und höhnenden Gesprächen, Blitze zucken durch die dunkle Luft, man glaubt das rohe Geschrei der Henker, das Gestöhn der Opfer, das Hohngelächter des Volks und die Klagelaute der Frauen, begleitet vom Rollen des Donners in dieser wüsten, grauenhaften Scene zu hören, die Erde zittern zu fühlen.“ — Hier griff Tintoretto, abweichend vom Herkommen, den Act der Kreuzigung selbst auf, und dieser Gedanke war, in sofern es auf Entwickelung einer lebendigen und ergreifenden Scene ankam, ungleich fruchtbarer als die gewöhnliche Darstellung des Gekreuzigtseins. In der biblischen Erzählung gewährten ihm diese vorbereitenden, peinvollen Augenblicke, die die Seele tiefer martern als die vollbrachte Thatsache, nur geringen Anhalt, so daß er das entsetzenvolle Bild fast ganz aus der eignen Phantasie hervorzuholen genöthigt war. Von einem höheren Pathos,

*) Pecht, Südfrüchte. I. Bd. S. 106.

welches über Furcht und Schrecken triumphirt, ist dabei nicht die Rede. Schauer und Angst dringen auf die Seele ein, die entsetzt und erschüttert sich von diesem Bilde einer fürchterlichen Wirklichkeit abwendet. In diesem Gemälde erkennt man schon die Spuren des wüsten Naturalismus eines Caravaggio und Spagnoletto, der Henkersknechte und rohe Söldner zu seinen Lieblingsfiguren wählt, und zuletzt nicht mehr Furcht und Entsetzen, sondern nur noch Ekel und Abscheu zu erwecken vermag.

Zu den colossalsten seiner Oelgemälde gehören diejenigen, welche er für den Dogenpalast malte, darunter eine Darstellung des Paradieses, 74 Fuß lang und 30 Fuß hoch, im Saale des großen Raths. So vortrefflich auf diesem Bilde auch Einzelnes gemalt und gezeichnet ist, so die fliegenden Engel und namentlich die Hauptfiguren Christus und Maria, so gänzlich verfehlt ist das Ganze, als Composition betrachtet. „Alles ist dermaßen angefüllt," bemerkt J. Burckhardt*), „daß auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte Tintoretto die Wolken auf das Nothwendigste und ließ seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar Nichts lehnen und liegen, daß dem Beschauer in ihrem Namen schwindlich wird."

Um schließlich noch ein Beispiel der traurigsten Verirrung des Künstlers zu Trivialitäten, ja zur geflissentlichen Herabwürdigung der Kunst zu geben, gedenken wir noch seiner Abendmahlsscene in der Kirche S. Trovaso, die eher an eine Hogarth'sche Tischgesellschaft als an den feierlichsten Moment der biblischen Geschichte erinnert. „Während Johannes**) mit untergeschlagenen Armen fest schläft, fragen einige Apostel mit höchst burlesken Geberden: Herr, bin ich's? Ein Anderer deckt eine am Boden stehende Schüssel auf, ohne in seiner Zerstreuung zu bemerken, daß eine hereingeschlichene Katze daraus nascht; noch ein Anderer greift nach einer Strohflasche; ein Bettler sitzt essend bei Seite; auch Aufwärter, Page und Magd fehlen nicht. Nach einem umgeworfenen Sessel zu schließen, wäre es unter diesen gemeinen Individuen schon sehr leidenschaftlich hergegangen. Soviel wagte der Maler, um den eigentlichen Gegenstand vergessen zu machen, kaum hundert Jahre nach der Entstehung von Lionardo's Abendmahl."

---

*) Burckhardt, der Cicerone. S. 993.

**) Kugler, Gesch. der Malerei. II. Bd S. 63.



Paul Veronese.

(1528—1588.)

Mit Paul Veronese erlebte die venetianische Schule ihre zweite Jugend. Wenn Tintoretto den mißlungenen Versuch machte, durch Herbeiziehung fremder Elemente der Schule einen erweiterten Inhalt zu geben, ihr Vermögen zu einer höheren Potenz zu steigern, so strebte sein sechszehn Jahre jüngerer Rivale dahin, die in der Schule selbst vorhandenen Triebe bis zur äußersten Grenze ihrer Entwickelungsfähigkeit zu bringen. Das Pfropfreis Tintoretto's konnte auf dem alten Stamme nicht gedeihen, aber dieser selbst erwies, bei erneuter Pflege, die unverwüstliche Triebkraft seiner mächtigen Wurzel.

Was Giorgione, Tizian und ihre Nachfolger vorher in bestimmter Einschränkung auf wenige Figuren zur Darstellung brachten, das schöne Dasein, dessen innere und äußere Lebensbedingungen im vollen Einklange stehen, das erweiterte Paul Veronese, indem er das Leben des Zeitalters und des

Volkes, welchem er angehörte, in seiner ganzen Breite, aber ebenfalls wie jene von seiner schönsten Seite erfaßte und in großartigen Compositionen mit Entfaltung aller erdenklichen Farbenpracht zu veranschaulichen suchte. Dürfen wir die älteren Meister als die Lyriker lebensfreudiger Existenz bezeichnen, deren einfache Weise sich vornehmlich an das Gemüth wendet, so sehen wir in dem jüngeren Nachfolger den Epiker, der, äußerlicher in seinem Wesen, die Sinne fesselt und in dem Beschauer den Wunsch erweckt, sich mischen zu können unter diese in festlicher Lust schwelgende Menge froher Menschen, die bei all' ihrer Heiterkeit eine gewisse Würde, einen edlen Anstand wahren und nie auf das Niveau des Gewöhnlichen oder gar Gemeinen herabsinken.

Paolo Caliari, nach seiner Vaterstadt, Verona, il Veronese genannt, wurde 1528*) geboren. Sein Vater Gabriele Caliari, der ein Bildhauer war, bestimmte den Sohn anfänglich für sein eigenes Fach und unterrichtete denselben schon in früher Jugend in den Anfangsgründen der Sculptur, im Zeichnen und Modelliren. Da der Knabe indeß eine entschiedene Neigung zur Malerei bezeigte, so entschloß sich der Vater, ihn zu der Schwesterkunst übergehen zu lassen. Paolo trat in Folge dessen bei seinem Oheim, Antonio Badile, in die Lehre. Von den Werken dieses Meisters ist wenig bekannt. Man sieht von ihm in S. Bernardino zu Verona noch eine Auferweckung des Lazarus. Dieses und andere Werke kündigen ihn als einen der Ersten an, welche die freiere Kunstübung in Verona in Aufnahme brachten. Außer ihm hatte die Stadt jedoch noch manche tüchtige Maler aufzuweisen. Zu diesen zählt vor Allen Gianfrancesco Carotto (etwa 1470—1550), der, wenn Vasari recht unterrichtet ist, ebenfalls Lehrer des jungen Paolo war. Von Carotto besitzt Verona in seinen Kirchen und Galerien die bedeutendsten Werke, doch ist wenig von ihm auswärts zu finden, ein Umstand, der dazu beigetragen hat, daß dieser Meister ebenso wie der Brescianer Bonvicino, genannt Moretto (geboren um 1500), der auch in Verona thätig war, bis auf die neueste Zeit lange nicht nach Gebühr gewürdigt wurde. Beide Maler, von denen der erstere sich in der Schule des Mantegna zu Padua bildete, der andere in Venedig anfangs Tizian zum Vorbilde nahm, haben eine innere Verwandtschaft. Bei dem

*) Diese Jahreszahl, statt welcher man auch 1530 und 1532 angeführt findet, dürfte nach den neuesten Forschungen wohl den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Einen hatte der Einfluß Lionardo's, bei dem Andern die Einwirkung Rafael's sich geltend gemacht und ihnen eine seltene Großartigkeit der Auffassung in den Formen verliehen, mit der jene Würde und Hoheit des Ausdrucks sich verbindet, welche die Schöpfungen der genannten großen Meister auszeichnet. Beide besaßen ein warmes Colorit, welches bei Moretto den hellgoldigen, fast silberartigen Ton annimmt, der auch den Gemälden Paolo's eigenthümlich ist. Die Vermuthung liegt daher nahe, daß Moretto, obwohl seine Vaterstadt Brescia der eigentliche Schauplatz seiner Thätigkeit war, bezüglich des Colorits auf Paolo eingewirkt hat, so grundverschieden beide auch in Bezug auf die Wahl ihrer Stoffe sind, ja in ihrer ganzen geistigen Richtung sich diametral gegenüberstehen; denn Moretto's Schöpfungen flossen aus einem gläubig frommen Gemüthe und es wird erzählt, daß er, ähnlich wie Fiesole, sich stets durch Beten und Fasten zur Arbeit vorbereitet habe.*) Er will mit seinen Madonnen und Heiligen erheben und erbauen, ein Streben, welches der Natur Paolo's durchaus fern liegt; diese war vielmehr auf das Sinnlich-Schöne gerichtet und ließ Christus, Maria, die Apostel, Märtyrer und Heilige an den Freuden der Welt theilnehmen, gleichsam als wenn sie sich einmal im freien Genuß des Daseins von dem ewigen Ernst ihres Berufs und der aufreibenden Anstrengung im Dienste Gottes erholen sollten.

Auch Paolo Morando, genannt Cavazzola (geboren um 1491), und Niccolo Giolfino (geboren um 1500), ebenfalls gerühmt wegen der Großartigkeit ihrer Gestalten und der sanften Milde des Ausdrucks, aber zum Theil noch streng in der Zeichnung und Anordnung, blühten um dieselbe Zeit in Verona. Der Letztere war der Lehrer des begabten Paolo Farinato, genannt degli Uberti, der, nur vier Jahre jünger als Veronese, vornehmlich in der Nachahmung der Natur als der nächste und würdigste Vorgänger unseres Meisters zu betrachten ist. Andere Veroneser, Alters- und Berufsgenossen Paolo's, die in ihren Leistungen beachtungswerth sind, waren Domenico Ricci, von der eigenthümlichen Liebhaberei seines Vaters, Mäuse zu verbrennen, Brusaforci genannt, ebenfalls in der Schule Giolfino's gebildet, und Giambattista del Moro, Schwiegersohn und Schüler des Torbido, genannt il Moro, welcher seine hauptsächlichsten Studien in Venedig unter Giorgione gemacht hatte. Rechnen wir zu diesen noch den

*) Eins der vorzüglichsten Oelgemälde Moretto's befindet sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt, eine thronende Madonna mit S. Antonio und S. Sebastian vorstellend.

berühmten Portraitmaler Giov. Moroni, einen Schüler Moretto's, der zeitweise auch in Verona Bildnisse gefertigt hat, so gab es der Maler in dieser, damals keineswegs bedeutenden, Stadt genug, und es konnte dem jungen Caliari nicht leicht werden, neben so manchem berühmten und nach Berühmtheit strebenden Rivalen sich zu Ansehen und Ruf empor zu schwingen.

Es scheint auch, als ob die Veroneser das Talent ihres größten Künstlers, so lange dieser in seiner Vaterstadt weilte, nicht erkannt oder nicht zu schätzen gewußt haben. Vielleicht auch fand Paolo, der mit ähnlichem Eifer wie Tintoretto sich auf die Technik seiner Kunst warf, und namentlich fleißig nach Kupferstichen von Dürer und Parmigianino zeichnete, in Verona keine Gelegenheit, seine Begabung und seine Fertigkeit darzuthun. Als sein erstes Debüt wird eine Madonna in S. Bernardino genannt, für welche Kirche, wie erwähnt, schon sein Oheim thätig gewesen war. Auch in der Umgegend Verona's fand Paolo zwar schon in früher Zeit Beschäftigung, und malte mehrere Altarbilder, ohne aber weiter besonderen Erfolg zu haben. Möglich, daß es erst der mächtigen Eindrücke bedurfte, welche das großartige Leben und Treiben einer prächtigen, volkreichen und handelsthätigen Stadt, wie Venedig, hervorruft, um ihn auf die eigenthümliche Bahn zu treiben, für welche er von der Natur selbst im Voraus bestimmt zu sein schien.

Indeß blüheten ihm, wenn auch nicht in Verona, so doch in dem benachbarten Mantua schon frühzeitig die ersten Lorbeeren im Wettstreit mit den bereits genannten drei jüngeren veroneser Malern. Es war nämlich um das Jahr 1550, als der Cardinal Herkules Gonzaga um die von Giulio Romano neu erbaute Kathedrale mit Malereien auszuschmücken, jene vier Künstler, Battista del Moro, Farinato, Brusasorci und Paolo Caliari, nach Mantua beschied. Jeder wurde beauftragt ein Bild zu malen, von denen das vorzüglichste einen Ehrenpreis gewinnen sollte. Dieser Preis fiel unserm Paolo zu für seine Darstellung der Versuchung des h. Antonius. Das Bild zeigte den Heiligen von einem Dämon gegeißelt, während der Erzfeind in der Gestalt eines verführerischen Weibes das Werk der Versuchung unternimmt. Trotz seines Triumphes scheint aber Paolo in Verona nach seiner Rückkehr nicht mehr gegolten zu haben als früher, und der Cardinal Gonzaga hat jedenfalls in Sachen der Kunst ein richtigeres Urtheil gehabt, als die meisten Veroneser, die in Brusasorci, der, schwach in der Erfindung und Composition, nur als Techniker Gutes leistete, den Tizian ihrer Stadt erblickten.

Ob Paolo, den man in Verona nicht besser als mit Copien Rafaelischer Gemälde zu beschäftigen wußte, die große Concurrenz und der dadurch bedingte Mangel an genügenden Bestellungen veranlaßte, sein Bündel zu schnüren und in die weite Welt zu gehen, oder ob ihn das Streben nach weiterer Vervollkommnung hinaustrieb, muß unentschieden bleiben; genug, er verließ Verona eines Morgens und ging Arm in Arm mit seinem Mitschüler Zelotti nach Vicenza. Von dort aus wandten sich die beiden Freunde nach dem Städtchen Tiene, nördlich von Vicenza, wo sie im Hause des Grafen Porti oder Portesco Beschäftigung fanden. Sie schmückten ihm den Hauptsaal der Wohnung mit Fresken aus, und zwar, der Hauptsache nach, mit Darstellungen festlicher Vergnügungen, wie sie damals und wohl noch heute reiche Edelleute ihren Freunden zu bieten pflegen, Gesellschaftsspiele, Tänze, Jagden und die Freuden der Tafel. Hier finden wir Paolo zuerst auf dem Gebiete, auf welchem er später als Künstler unbedingt das Herrscheramt ausübte. Zelotti, der bereits in Venedig gewesen war und dort nach Tizians Gemälden studirt hatte, erwies sich hier als vortrefflicher Freund, indem er namentlich in der Freskomalerei, in welcher Paolo nicht sehr geübt war, dem Gefährten mit Rath und That zur Hand ging. Ueberhaupt scheint Paolo damals noch Manches dem Zelotti abgelernt zu haben, und die Fertigkeit des Freundes, dessen Erzählungen und Schilderungen von Venedig mögen den Wunsch, sich in der herrlichen Lagunenstadt weiter zu bilden, in der Brust des jungen Mannes zu heißer Sehnsucht entflammt haben.

Diese Sehnsucht sollte vorerst noch keine Befriedigung finden, da die pecuniäre Lage des jungen Künstlers noch einer Verbesserung bedurfte. Nach Vollendung der Fresken in der Casa Portesco, worunter sich auch einige mythologische und profan-geschichtliche, so Venus und Vulkan, ein Gastmahl der Cleopatra, die Hochzeit der Sophonisbe, der Tochter Hasdrubals und des Syphax, Königs der Massäsylier, sodann die heroische That des Mutius Scaevola, befanden, setzten die beiden Freunde, zu denen sich als Dritter noch ein junger Vicentiner, Antonio Fasolo, gesellte, ihre Wanderschaft fort und begaben sich nach Fanzolo im Trevisanischen, wo ein Edelmann, Namens Emi, ihrer zur Ausschmückung seiner Villa bedurfte. Nach Vollendung dieser Arbeiten schieden die Freunde von einander, Zelotti, um einem Rufe nach Vicenza zu folgen, Paolo, um das nun nicht mehr ferne Ziel seiner Wünsche, Venedig, zu erreichen.

In welchem Jahre unser Meister in Venedig eintraf, darüber fehlen

uns beglaubigte Nachrichten. Es dürfte indeß kaum vor seinem fünf und zwanzigsten Jahre der Fall gewesen sein; denn seine ersten mit Erfolg gekrönten Schöpfungen, die Malereien für das Kloster S. Sebastian, fallen in das Jahr 1555. Tizian, obwohl ein Greis von sechs und siebenzig Jahren, stand damals noch immer auf der Höhe seines Ruhmes, Tintoretto aber, im besten Mannesalter, beherrschte neben ihm das Kunstgebiet, indem er, zu allgemeiner Anerkennung gelangt, seinen Ruf benutzte, um, so viel wie möglich, alle bedeutenden Arbeiten an sich zu bringen. Neben diesem rüstigen Künstler, der durch fabrikmäßige Schnellmalerei, bei der zur Mode gewordenen Kunstpassion der venetianischen Nobili, die mehr noch auf rasche und wohlfeile, als auf sorgfältige Ausführung ihrer Aufträge gaben, seine Kundschaft leicht befriedigte, mußte der junge unbekannte Veroneser einen schweren Stand haben. Glücklicherweise fand Paolo aber einen Landsmann in Venedig, der ihm mit väterlicher Freundschaft zugethan und in jeder Weise behülflich war, den Pater Bernardo Torlioni im Kloster der Hieronymiten von S. Sebastian.

Der Verwendung und Empfehlung dieses trefflichen Mannes hatte es Paolo zu verdanken, daß ihn der geistliche Vorstand des genannten Klosters damit beauftragte, zunächst die Sakristei der Kirche auszumalen, sodann aber das Schiff mit großen Deckengemälden zu schmücken. Als Gegenstand der Darstellung waren Scenen aus der Geschichte der Esther gegeben, dieser Erzählung, die so überreich an poetischen Elementen ist und Gelegenheit bietet, den Prunk und die Herrlichkeit eines orientalischen Hoflebens mit aller Farbenpracht darzustellen.

Ein günstigerer Stoff konnte Paolo nicht geboten werden, dessen ungemeiner Farbensinn sich durch die Beobachtung des öffentlichen Lebens in Venedig erst vollständig entwickelt hatte. Wie vielgestaltet und mannigfach an Formen und Farben trat ihm die Welt in dieser Metropole des Handels vor Augen! Das bunte Getümmel der Menschen am Hafen und auf den Hauptplätzen der Stadt führte ihm überaus lebendige malerische Gruppen vor. Die verschiedenartigsten Völkerphysiognomien des Morgen- und Abendlandes, belebt durch die Aufregung der Geschäfte und des Handels oder durch die Freuden des Genusses, dem sich der Seefahrer nach vollbrachter Fahrt mit Leidenschaftlichkeit hingibt, die pittoresken Trachten fremder Nationen, die prächtigen, buntfarbigen Zeugstoffe, welche als Kleidung oder als zur Schau gestellte Waare die Blicke auf sich zogen, wo wären sie in solcher Fülle, in solchem Reichthum zu finden gewesen, als an diesem

Stapelplatze, der neben Genua den Handelsverkehr des Orients mit dem Occident vermittelte! Da sah man Türken, Slaven, Griechen, Armenier und selbst die dunkelfarbigen Söhne Afrika's mit alle dem seltsamen Gefolge an Thieren und Geräthschaften, welche sie aus ihrer Heimath herüberführten. Kostbarer Schmuck an Halsketten und Armbändern, reich verzierte Waffen, mit Edelsteinen und Perlen besetzt, und viele andere Gegenstände aus Edelmetall fielen dem Auge auf, das solche Dinge zu sehen nicht gewohnt war. Dazu kam die äußere Physiognomie der Stadt selbst, die prächtigen, mit einladenden Hallen sich öffnenden Façaden, welche die Lombardi und Sansovino errichtet hatten, der blendende Glanz des Marmors, der sie bekleidete, wenn nicht großräumige Fresken die breiten Flächen der Außenwände in ein farbiges Panorama verwandelt hatten, die Pracht der Kirchen und der öffentlichen Gebäude an plastischem und malerischem Schmuck. Der erfreuende Anblick dieser festlich-heitern Architektur machte Paolo selbst zum Architekten, wenn er auch nur den Pinsel führte, um jene großartigen Hallen, Säulengänge, Portale und Balustraden zu construiren, durch und über welche hinaus in fast allen seinen Gemälden der Blick in die freie Gottesnatur fällt bis weit zu den fernen duftigen Bergeshöhen, wie solche der Meister in seiner Vaterstadt und auf seiner Wanderschaft längs dem Saume der Alpen zu sehen und in sich aufzunehmen tagtäglich Gelegenheit hatte.

Es war, als ob Paolo alle die äußeren Reize des Lebens, welches ihn umgab, mit seiner Seele aufgefangen hätte, um sie schöner und prächtiger wiederzugeben und Spiegelbilder der Größe und Herrlichkeit Venedigs aus seiner wunderbaren Palette hervorzuzaubern, wie sie die Welt noch nicht gesehen hatte.

Kehren wir zurück zu der Kirche S. Sebastian, wo wir den Künstler verließen. An der Decke des Schiffes waren drei Felder ausgespart. Das mittlere ein Geviert, die beiden zur Seite von ovaler Gestalt. Die Krönung der Esther, der Triumph des Mardochai und die Vorladung der Esther vor Assyrus bildeten den Inhalt der Malereien, mit welchem Paolo die Felder füllte. Das Hauptbild stellt den Krönungsact vor. Die schöne, junge Königin trägt ein grünes Gewand, welches in angenehmer Weise mit dem Lilakleide der folgenden Hofdame zusammenstimmt, während dieses wieder sich prächtig abhebt gegen einen orangefarbenen Mantel. Der König selbst hat, von seinem Hofstaat umgeben, unter einem Thronhimmel Platz genommen. Ein Bewaffneter und der große weiße Windhund, welchen Paolo überall auf seinen Bildern, selbst wo es kaum zulässig erscheint, an-

zubringen liebte, lehnen an dem Rande, welcher dem Gemälde als Einfassung dient. In der Perspective ist, wie bei den übrigen Deckengemälden, eine Untensicht gewählt. Diese perspectivische Spielerei, welche Correggio in Mode gebracht hatte, die aber der Kunst durch ihre Künstlichkeit Eintrag that, scheint damals ein unumgängliches Erforderniß der Kunstfertigkeit für jeden Maler gewesen zu sein, der Anspruch auf einen Künstlernamen machte, so unschön und verwirrend auch der Anblick von Schenkeln, Beinen und Gewändern ist, die in Folge der Verkürzung ungemein breit ausfallen, und den größten Theil des Raumes füllen müssen. Den Räumen zwischen und neben den Bildern gab Paolo mit leichten, grau in grau gemalten Decorationen, guirlandentragenden Kinderengeln u. s. w. eine ansprechende, die Farbenwirkung der Hauptbilder erhöhende Füllung.

Als das Gewölbe nach Vollendung der Arbeit enthüllt wurde, blieb Bewunderung und Beifall nicht aus. Der große Zulauf, welchen in Folge dessen die Kirche des Klosters hatte, übertraf alle Erwartungen der Klosterbrüder. Unverzüglich beschlossen sie, dem trefflichen Meister auch die weitere Ausschmückung der Kirche zu übertragen, nämlich die Bemalung des Chors, der Orgelflügel und der äußeren Kirchenwände. Diese Malereien kamen indeß erst später, wie es scheint, mit Unterbrechungen, vom Jahre 1560—1565, zur Ausführung. In die Zwischenzeit fielen noch andere Arbeiten des Meisters, die ihn nach und nach immer höhere Stufen seines Künstlerruhms emporsteigen ließen.

Dahin gehört zunächst seine Ausschmückung der Casa Soranzo, unweit Castelfranco, dem Geburtsorte Giorgione's. Seine Darstellungen zu diesem Zwecke entlehnte Paolo theils der Mythologie, theils der wirklichen Welt in ihren heitersten und anmuthigsten Erscheinungen. So brachte er reizende Kindergestalten, Blumen und Früchte tragend, verschiedene Thiere, unter denen sich besonders seine prächtigen Hunde auszeichneten, heitere Landschaften und Architekturen an, Alles bis in's Detail auf's Feinste ausgeführt. Nur vier allegorische Darstellungen: der Zeit, des Ruhmes, der Mäßigung und der Gerechtigkeit, haben sich von diesen Malereien in einer von Filippo Balbi besorgten Uebertragung auf Leinwand erhalten (jetzt in der Kirche S. Liberale zu Castelfranco aufbewahrt); denn der prächtige Landsitz, nach Sanmichele's Entwürfen ausgeführt, der zur Zeit Vasari's als die schönste und behaglichste Villa berühmt war, ist längst ein Raub der Zeit geworden.

In ähnlicher Weise stattete er die Prunkgemächer des Patriarchen von

Aquileja, Daniele Barbaro, aus, welcher in Masiera, im Trevisanischen, einen schönen nach Palladio's Entwürfen ausgeführten Palast bewohnte. Hier brachte er namentlich höchst eigenthümliche Wirkungen hervor, indem er mit der wirklichen Architektur gemalte Architekturstücke in Verbindung setzte. So setzte sich der eine Saal im Bilde weiter fort und zeigte eine Galerie mit einer Gesellschaft reichgekleideter Damen und Herren, die einen mit Büchern, die andern mit musikalischen Instrumenten in den Händen, den Sternenhimmel betrachtend, gleichsam als wenn sie durch eine Himmelserscheinung überrascht, nur für einen Augenblick ihre Vergnügungen unterbrochen hätten. Auch hier brachte er sodann mehrere allegorische Figuren, welche der Verherrlichung der Familie Barbaro galten, nach dem damaligen Zeitgeschmacke in der Decoration an, nämlich die Ehre, den Edelsinn, die Herrschaft und die Würde, endlich mit Anspielung auf die Fruchtbarkeit der reizenden Landschaft die mythologischen Gestalten der Ceres, der Flora und des Vertumnus.

Diese Malereien entzückten den Patriarchen und seinen Bruder Antonio in so hohem Grade, daß beide den Künstler mit Empfehlungen an die angesehensten Familien des venetianischen Adels ausstatteten. Auf diese Weise empfohlen, erhielt er bei seiner Rückkehr nach Venedig von der Signoria den Auftrag, neben Tintoretto und Horazio Vecellio, dem Sohne Tizians, die Ausmalung des Dogenpalastes zu vollenden.

Wie schon mehrfach erwähnt, vernichteten die Brände vom Jahre 1574 und 1577 einen großen Theil der Malereien, welche seit Giorgione zur Decoration der inneren Räume jenes großartigen Bauwerks mit vielem Zeit- und Geldaufwande hergestellt waren, so daß ein Vergleich der Leistungen jener drei Meister nicht angestellt werden kann. Nur einige Säle blieben von dem Feuer unberührt. Von den in diesen Räumen noch vorhandenen Gemälden Paolo's wird später die Rede sein. Nicht lange nach Vollendung dieser Malereien sollte er von Neuem Gelegenheit finden, seine Kräfte mit mehreren angesehenen Meistern Venedigs zu messen. Die Procuratoren der Marcusbibliothek beschlossen, den Hauptsaal des Gebäudes mit Deckengemälden schmücken zu lassen, und auf Tizians und Sansovino's Rath wurden Paul Veronese, Zelotti, Schiavone und Andere zu dieser Arbeit berufen. Für die beste Leistung ward eine goldene Kette als Ehrenpreis ausgesetzt. Von den einundzwanzig achteckigen Feldern, in welche die Decke eingetheilt war, füllte Paul Veronese drei aus, und zwar mit den allegorischen Figuren der Musik, der Geographie zusammen mit der Arithmetik,

und der Ehre. Mit einer sehr richtigen Empfindung für die Aufgabe seiner Kunst ging Paolo darauf aus, das Frostige, welches jeder Personificirung abstracter Begriffe anklebt, durch die Lebenswärme zu paralysiren, welche er seinen Gestalten einzuhauchen wußte, so daß die Pracht des Colorits, die Individualisirung der Züge das Interesse von vorn herein auf sich zieht, ehe der Verstand Zeit findet, seine nüchterne Untersuchung über den Gedankeninhalt anzustellen. Der Ehrenpreis fiel unserm Meister zu, und zwar nicht nur in Folge des Ausspruchs der Schiedsrichter, Tizian und Sansovino, sondern auch nach dem übereinstimmenden Urtheile seiner Concurrenten.

Nach diesem Triumphe begab sich Veronese auf einige Zeit nach seiner Vaterstadt, um sich im Kreise seiner Familie des gewonnenen Ruhmes zu freuen. Auf Ansuchen des dortigen Klosters der schwarzen Brüder, San-Nazzaro, übernahm er es, das Refectorium mit einem entsprechenden Gemälde zu schmücken, und wählte als Gegenstand das Gastmahl Christi bei dem Pharisäer Simon. Die Darstellung der Scene, wo Christus die That der Maria Magdalena gegen die Vorwürfe der Jünger vertheidigt, war ganz ähnlich derjenigen, welche er später von demselben Gegenstande für das Kloster der Serviten in Venedig malte. Das Letztere (vom Jahre 1565), ausgezeichnet durch vorzügliche Charakterköpfe, wie der des Judas und des Pharisäers, und den edlen Ausdruck des Heilandes, wurde im Jahre 1665 von der Republik Venedig dem Könige von Frankreich, Ludwig XIV., geschenkt, und befindet sich gegenwärtig im Louvre. In diesen beiden Gemälden schlug der Meister diejenige Seite seiner Künstlernatur an, mit welcher er, wie kein Zweiter, die Welt zu bezaubern wußte. Fürsten und Könige stritten sich später um solche Gastmähler von der Hand Paolo's, und allerdings läßt sich in Bezug auf äußere Prachtentfaltung kein Kunstwerk von mehr fürstlichem oder königlichem Charakter denken, als eben diese. Gewiß wurde das Geschenk der Republik von Ludwig XIV. sehr hoch aufgenommen; denn es war das erste, vielleicht einzige Kunstwerk ersten Ranges, welches Venedig freiwillig auswandern ließ.

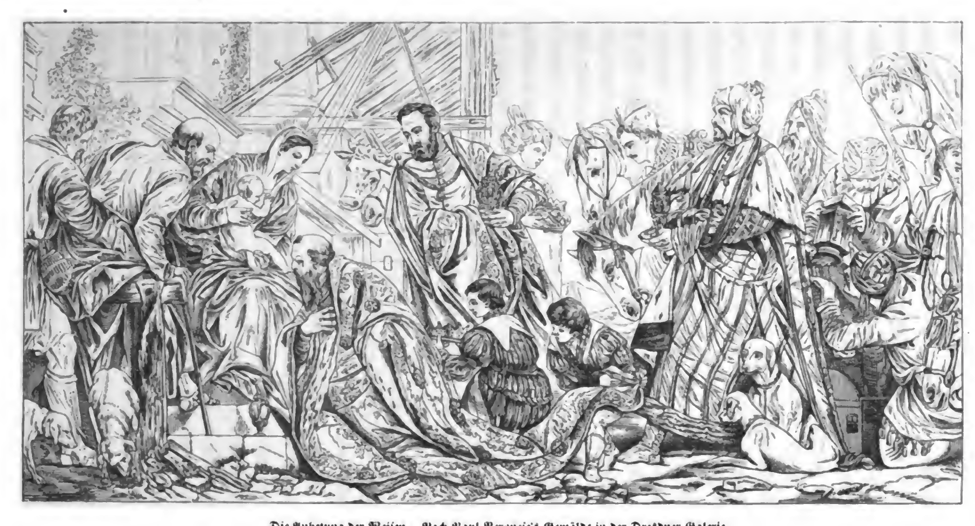
Während seines Aufenthalts in Verona malte Paolo muthmaßlich auch das noch daselbst befindliche Hochaltarbild für die Kirche S. Giorgio in Braida, das Martyrium des h. Georg darstellend. Dieses Bild, sowie ein ihm verwandtes das Martyrium der h. Justina in Padua, in der Kirche S. Giustina, lehrt uns den Künstler von einer Seite kennen, nach welcher hin der venetianischen Schule von jeher eine gewisse Schwäche anhaftete, nämlich in der Darstellung dramatischer Momente, bei denen die

Gemüthsbewegungen der betheiligten und zuschauenden Personen sich vom tiefsten Ergriffensein bis zum Ausdruck der bloßen Neugierde abstufen. Mit der richtigsten Schätzung seiner Kräfte vermied es Paolo, in die Schilderung des Affects die Hauptwirkung zu legen. Er dämpfte, wie Burckhardt bemerkt, das Ereigniß so weit wie möglich zum Existenzbild, mäßigte sich im Pathos auf das Allerbehutsamste, mied die Excesse des Naturalismus (zu denen Tintoretto bei solchen Gelegenheiten leicht verführt wurde) und behielt auf diese Weise die nöthige Fassung, um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können.

Nach Venedig zurückgekehrt (um 1560), nahm er seine Arbeiten für S. Sebastian wieder auf. Für den Hauptaltar fertigte er eine Madonna in der Glorie. Dem h. Franziscus, welcher sich auf diesem Gemälde unter den die h. Jungfrau anbetenden Heiligen befindet, lieh Paolo die Züge des Paters Torlioni, als Tribut der Dankbarkeit, welche er seinem väterlichen Freunde und Gönner zollte. Die Flügel der Orgel schmückte er an der Außenseite mit einer schönen Darstellung im Tempel, an der Innenseite mit dem Wunder am Teiche Bethesda. Hier sieht man im Vordergrunde Christus, den Krüppel heilend, der vergebens 38 Jahre lang sich von dem Wasser des Teiches Heilung versprochen hatte, während die Apostel weiter hinten andern Geheilten behülflich sind, die aus dem Bade heraus kommen. In einer Halle bemerkt man noch eine Anzahl Kranker, welche von einem, sich auf Krücken stützenden, Alten mit lebhafter Geberde auf die Wunderthat Christi aufmerksam gemacht werden.

Ueber fünf Jahre brauchte Paolo zur Vollendung des ganzen Bildercyklus in der Kirche S. Sebastian, welche für sich allein eine Galerie der vorzüglichsten Werke des Meisters bildet. Der uns hier zugemessene Raum gestattet nicht, näher auf alles Einzelne einzugehen. Doch müssen wir die drei Darstellungen jedenfalls erwähnen, welche der Verherrlichung des Schutzpatrons der Kirche gelten und das Martyrium des h. Sebastian zum Gegenstande haben. Die schönste derselben ist nach Kuglers*) Urtheil der Gang zum Richtplatz vom Jahre 1565. Die Scene ist auf einer Treppe vor dem Hause. S. Sebastian, eine schöne kräftige Gestalt im Panzer, eilt die Stufen hinunter, indem er sich zurückwendet gegen seine gefesselt folgenden Todesgenossen Marcus und Marcellinus, welche er, gen Himmel deutend, begeistert anredet. Der eine blickt ihn voll gläubigen Vertrauens

*) Gesch. der Malerei. II. S. 67.



Die Anbetung der Weisen. Nach Paul Veronese's Gemälde in der Dresdner Galerie.

an, der andere ist zurückgewandt gegen die gramvolle Mutter, welche ihn mit Vorwürfen und Bitten aufhalten möchte; rechts die Treppe hinan kommt ein greiser Vater, von Jünglingen geführt; auch Frauen und Kinder werfen sich den Märtyrern entgegen; aber in edelster Ruhe gehen diese ihren Todesgang. Von Balustraden und Dächern her, an Säulen geklammert, an die Treppe gedrängt, sehen zahlreiche Menschen in höchster Spannung zu. Es ist in diesem Gemälde eine Schönheit der Composition, ein Reichthum ohne Ueberfüllung und eine Gewalt des Ausdrucks wie der Farbe, welche dasselbe in gewissem Betracht als edelste Schöpfung Paolo's erscheinen läßt.

Es konnte nicht fehlen, daß der imposante Bilderschmuck, welchen S. Sebastiano der Hand des Meisters verdankte, die Eifersucht anderer Klöster erweckte und Veranlassung wurde, daß Paolo eine Menge Aufträge empfing. So war er denn nach einander beschäftigt für S. Francesco della Vigna, wo sich eine Auferstehung Christi und eine santa conversazione, bei welcher Art Bilder er Tizians Beispiel der freien Gruppirung folgte, von seiner Hand befindet, dann für die Jesuiten, denen er u. A. eine Verkündigung lieferte, welche, der Auffassung des Meisters gemäß, statt des üblichen bescheidenen Gemaches der h. Jungfrau einen prächtigen, säulengetragenen Saal mit den kostbarsten Draperien zeigt, ferner für S. Catterina, in welcher die Vermählung der h. Catharina zu den besten zählt, was der Künstler geschaffen hat, endlich für S. Giovanni e Paolo, S. Luca u. A. mehr.

Fast in allen diesen Gemälden wich er von der hergebrachten kirchlichen Auffassung ab und versetzte die biblischen Vorgänge in prächtig decorirte Räume mit dem schönsten Schmuck an Geräthen, Kleiderstoffen, Sculpturen u. s. w. Er selbst hielt diese Abweichung für durchaus gerechtfertigt, um der Würde und Herrlichkeit der Heiligen Gottes eine entsprechende Folie zu geben, wie solches aus den schriftlichen Notizen hervorgeht, mit denen er seine Entwürfe zu begleiten pflegte. Eine dieser handschriftlichen Bemerkungen wird von Ridolfi erwähnt, und da sie für unsern Meister sehr charakteristisch ist, möge sie hier ihre Stelle finden. „Wenn ich einmal Zeit finde," schreibt Veronese, „möchte ich in einer prächtigen Säulenhalle eine reich gedeckte Tafel darstellen, an der die h. Jungfrau, der Heiland und der h. Joseph Platz genommen haben, um sich von einem Hofstaat von Engeln in der größten Pracht bedienen zu lassen, die man nur ersinnen kann. Die Einen würden das Amt haben, auf silbernen und goldenen Tellern die herrlichsten Speisen und eine Fülle der ausge-

suchtesten Früchte herbeizuschaffen, während die Andern beschäftigt wären in krystallenen Schalen und goldenen Pokalen die kostbarsten Getränke darzureichen, um den Eifer darzustellen, mit welchem die seligen Geister sich dem Dienste Gottes widmen." Dies Project ist indeß niemals zur Ausführung gekommen, vielleicht wohl, weil die Engelbedienung dem naturalistischen Sinne des Meisters weniger entsprach als die Erscheinungen des wirklichen Lebens. Demgemäß zog er es vor, in seinen zahlreichen, meistens für die Refectorien reicher Klöster gemalten biblischen Mahlzeiten die Scene ganz auf den Boden venetianischer Sitte zu versetzen. Es ist selbstverständlich, daß bei diesen Darstellungen, von denen wir bereits zwei erwähnt haben, der biblische Charakter völlig erdrückt wird von der reichen, farbenprächtigen Entfaltung einer gewählten Gesellschaft, welche sich den Freuden der Tafel hingibt. Dahingegen ist trotz der herrschenden Festlust eine bestimmte Grenze des Wohlbehagens festgehalten, so daß immerhin ein gemessener Ernst in der ganzen Versammlung herrscht. Alle Personen, die als Theilnehmer dieser Bankets erscheinen, bewegen sich mit einer gewissen Würde, die beinahe an den Zwang des Ceremoniells erinnert, welches bei Hoffesten die laute Freude nicht aufkommen, ja sogar das Speisen selbst als Nebensache, als eine Art von Ceremonie, erscheinen läßt. Es würde auch Schade sein, wenn die kostbaren Gewänder der Nobili und ihrer Damen an der Tafel im Ungestüm der Festfreuden von Weinflecken und anderen Unzuträglichkeiten zu leiden haben würden. Derartige Gastmähler hat Paolo viele vom kleinsten Maaßstab bis zu colossaler Größe gemalt, manche als bloße Copien, andere mit einer Aenderung und Beschränkung der Scene. „Sie erscheinen," wie Burckhardt*) sagt, „als nothwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, welche hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um in ungehemmtem Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor Allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenuß seines Daseins zu feiern. Für Speisesäle von Fürsten hätte Paolo vielleicht Bacchanalien zu malen gehabt, und dabei seine Unzulänglichkeit in der idealen Zeichnung und Composition sowie im Affect geoffenbart; indem er aber für Klosterrefectorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Banket, dessen ceremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten, architektonischen Oertlichkeiten und Perspektiven bilden den Schauplatz, auf welchem

*) Burckhardt, a. a. O. II. S. 988.

sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichthum und doch ohne Gedränge ausbreiten können."

Das größte und berühmteste dieser Gastmähler, die Hochzeit von Cana, befindet sich im Louvre. Es wurde ursprünglich für das Refectorium des Klosters S. Giorgio maggiore gemalt, welches auf einer kleinen Insel dem Dogenpalaste gegenüber liegt, aber von den Franzosen im Revolutionskriege, bei der Uebergabe Venedigs, nach Paris geschafft. Das Gemälde mißt in der Breite 30, in der Höhe 20 Fuß, und die Zahl der dargestellten Personen beträgt 130. Die Festtafel, an welcher die Gesellschaft sich niedergelassen hat, befindet sich in einem prächtigen Hofraume, hinten mit einer erhöhten Balustrade abschließend, von welcher rechts und links Treppenstufen zu dem luftigen Speisesaal hinabführen. Ueber die Balustrade hinaus setzt sich zu beiden Seiten die architectonische Einrahmung fort und zeigt hochragende, säulengetragene und mit Statuen geschmückte Dächer, auf denen sich Zuschauergruppen befinden. Weiter in der Ferne hebt sich ein im Geschmack der Renaissance ausgeführter Glockenthurm von dem weit zurückgehenden, leicht bewölkten Himmel ab. Schon diese prachtvolle Einrahmung der Scene gibt derselben ein wahrhaft fürstliches, über alles Gewöhnliche weit erhabenes Gepräge; dazu kommt nun noch der große Schwarm der Dienerschaft, welche theils auf der Balustrade mit dem Herbeischaffen und dem Zurichten der Speisen, theils um die Tafel herum zur Bedienung der Schmausenden gruppirt ist. Prächtige Krüge, Schüsseln und anderes Geschirr, sodann die prunkenden Gewänder der Gäste, vor Allem aber die interessanten Köpfe, die würdevolle Haltung der ganzen Gesellschaft thun schließlich das ihrige, um den Eindruck hervorzubringen, als seien hier die glücklichsten, vortrefflichsten, in ihrer hohen Lebensstellung von keinem Mangel berührten Menschen zur heitern Festfeier zusammengekommen. Und in der That waren auch die Gäste, die der Künstler an diese Tafel setzte, nicht Leute gewöhnlichen Schlages, wie sie ihm täglich auf der Straße begegneten. Wenn man Zanetti Glauben schenken darf, so sind die meisten dieser Köpfe Portraits, und zwar aus dem Kreise der gekrönten Häupter des 16. Jahrhunderts, denen sich die Bildnißfiguren gleichzeitiger geistlicher und weltlicher Würdenträger anreihen. So bemerkt man auf der linken Seite der Tafel den Kaiser Karl V., Franz I., den Sultan Soliman I., die Königin Maria von England. In dem Bräutigam, der in Gold und Purpur gekleidet ist, erkennt man die Züge des Marchese von Guasto, Alphons Avalos, und in der Braut das Bildniß der Schwester Karls V.,

Eleonore von Oestreich, Königin von Frankreich. Weiterhin erscheint eine Dame, welche sich eines Zahnstochers bedient, eine reizende, anziehende Gestalt, in welcher die geistvolle und vortreffliche Gattin des Francesco Avalos, Marchese von Pescara, Vittoria Colonna, dargestellt sein soll. Auf der rechten Seite haben die geistlichen Würdenträger ihren Platz gefunden. Christus selbst und Maria haben zwar die Ehrenplätze in der Mitte der Tafel eingenommen, verschwinden aber fast ganz in der Gesellschaft, und wenn, wie gesagt wird, der Moment gegeben sein soll, wo die Verwandlung des Wassers in Wein die Gäste in Verwunderung setzt, so wird man vergeblich nach dem Ausdruck des Erstaunens suchen, mit welchem sich in diesem Falle die Blicke dem Heilande zuwenden müßten. Nirgends indeß gewahrt man eine Störung oder Unterbrechung des gewöhnlichen Hergangs bei festlichen Mahlzeiten. Abgesehen von der Dienerschaft, die bei ihrer Geschäftigkeit vielleicht weniger Acht haben könnte auf eine derartige Wunderthat, scheint auch die Tischgesellschaft durchaus nicht aufgelegt zu sein, sich in ihrer Situation stören zu lassen. Zudem dürfte der Augenblick schlecht gewählt sein, wo die zwischen den Flügeln der Tafel ganz im Vordergrunde neben zwei gekoppelten Jagdhunden (die auch hier nicht fehlen) um einen niedrigen Tisch gruppirte Musikbande (bei welcher der greise Tizian den Contrebaß, Tintoretto die Violine, Bassano die Flöte und Paul Veronese selbst das Violoncell übernommen haben) mit dem größten Eifer für die musikalische Unterhaltung der Gäste sorgt. Es ist sonach wohl offenbar, daß der Künstler nicht im Geringsten daran gedacht hat, etwa in der Art wie Lionardo da Vinci bei seiner herrlichen Abendmahlsscene den Vorgang zu einem Momente zuzuspitzen, der plötzlich Essen und Trinken und alle Tafelfreuden vergessen macht. Hier ist Alles in epischer Breite vorgetragen, Alles mit gleicher Wichtigkeit und mit sinniger Freude an den Erscheinungen der Wirklichkeit behandelt, von den Hauptpersonen herab bis zu dem müssigen Zuschauerkreise, von der prächtigen Architectur bis zu der kleinsten Verzierung an Gewändern und Gefäßen. Der Künstler zwingt das Auge des Beschauers, wenn es sich von dem ersten Totaleindruck seiner Farbensymphonie erholt hat, zur Betrachtung und Bewunderung des Details überzugehen; dies selbst aber ist in solcher Fülle vorhanden, so vielartig, prächtig und doch nicht mit aufdringlicher Naturtreue ausgeführt, daß davon alles Interesse absorbirt wird, und die Frage nach der geistigen Bedeutung des Ganzen sich am Ende kaum noch hervorwagt.

Die Hochzeit von Cana erscheint als die Lösung der höchsten Aufgabe, welche die Existenzmalerei sich stellen konnte. Das freudigste, höchste Fest des Erdenlebens mit einem Aufwand, einer Herrlichkeit, wie sie damals nur Venedig zu bieten vermochte, war hier mit vollendeter Meisterschaft geschildert, und es begreift sich die freudige Aufregung, welche die Kunde von diesem Kolossalgemälde in Venedig verbreitete. War es doch eine Verherrlichung der Stadt selbst, oder ihres Patriziertbums, welches leibliches Behagen mit edler Würde, Stolz mit Anmuth, Prachtliebe mit feinen Sitten zu vereinigen wußte, ein großes, glückliches Geschlecht, vom Künstler erfaßt und abgespiegelt in den glücklichsten Stunden seines Daseins! Selbst Tizian soll von diesem Werke Paolo's im höchsten Grade entzückt gewesen sein und den Meister, als er ihm auf der Straße begegnete, wie einen Sohn umarmt haben. — In den Archiven des Klosters S. Giorgio maggiore findet sich noch der Contract, welcher in Betreff dieses Gemäldes am 6. Juni 1562 von Paolo unterzeichnet wurde. Demzufolge empfing derselbe nach Vollendung des Bildes (am 8. September 1563) die geringe Summe von 324 Silberducaten, circa 260 Thaler unseres Geldes, nebst der Verköstigung und einem Faß Wein. Von den übrigen Gastmählern, welche Paolo später malte, verzeichnen wir hier noch zwei kleinere Darstellungen der Hochzeit zu Cana in der Dresdener Galerie (gestochen von Hanfstängl) und in der Brera zu Mailand, das Gastmahl bei Levi für das Kloster S. Giovanni e Paolo (jetzt in der Akademie), welches er 1573 den Dominikanern, an Stelle eines verbrannten Abendmahls von Tizian, halb zum Geschenk machte (gestochen von Saenredam), und eine 1570 für das Kloster S. Sebastian gemalte Wiederholung des Gastmahls bei dem Pharisäer Simon, endlich zwei Mahlzeiten zu Emmaus, im Louvre und in der Dresdner Galerie.

Wenn Paolo schon vor Vollendung der Hochzeit zu Cana ein gefeierter Künstler war, so konnte es ihm nach der Aufstellung jenes Gemäldes an weiteren Erfolgen nicht fehlen; namentlich waren es die Klöster, nah und fern, welche seine Thätigkeit in Anspruch nahmen. Indeß kam er auch bei dem venetianischen Adel mehr und mehr in Gunst, so daß er in den Gesellschaften der Vornehmen ein gern gesehener Gast wurde. Namentlich bemühte sich um ihn die Familie Pisani, welche ihm in ihrem Palaste längere Zeit eine Wohnung eingeräumt hatte. Um sich für die in dem Hause des kunstsinnigen Gönners genossene Gastfreundschaft erkenntlich zu zeigen, machte Paolo, wie erzählt wird, demselben ein Geschenk mit einem großen Gemälde, die Familie des Darius vor Alexander dem Großen

benannt. Bei seinem Weggange ließ er das Bild heimlich in dem von ihm bewohnten Zimmer zurück, um dem Hausherrn den Dank für das Geschenk zu ersparen. Dieses Gemälde, welches sich noch heute im Palast Pisani a S. Paolo befindet, ist, so zu sagen, ein weltliches Präsentationsbild der Familie Pisani, und der historische Vorgang kommt dabei ebenso wenig zur Sprache, wie bei den biblischen Mahlzeiten. Signora Pisani und ihre Töchter in prächtiger Kleidung haben hier die Rolle der persischen Königsfamilie übernehmen müssen, welche auf einer Palastterrasse den macedonischen Helden in knieender Stellung um Gnade fleht. Eins der Mädchen hat zu dieser Scene auch ihren Affen mitgebracht, der vielleicht zur Aufheiterung des gewaltigen Siegers seine Sprünge machen soll. Natürlich fehlt auch hier nicht die großartige architektonische Einrahmung, belebt durch zahlreiche und mannichfaltige Zuschauergruppen.

Wie bei dieser Darstellung die Handlung zu einer bloßen Ceremonie herabgedrückt ist, so tritt dieselbe Erscheinung uns noch oft bei den historischen Bildern unseres Meisters entgegen. Unsere Leser würden indeß ermüden, wenn wir auch nur die hauptsächlichsten Werke Paolo's hier aufzählen wollten. Das Verzeichniß und die Beschreibung aller von ihm nur für Venedig und die Umgegend angefertigten Bilder füllt bei Ridolfi dreißig Druckseiten. Die Dresdner Galerie besitzt allein 15 zum Theil große Gemälde dieses Meisters, darunter die prächtige Anbetung der Könige und eine Kreuztragung, die Münchener Pinakothek 13, darunter auch ein Selbstportrait, das Louvre 12, das Berliner Museum 10, darunter ein ehemals für den Palast Pisani a S. Stefano gemaltes Plafondbild, Jupiter, Juno, Cybele und Neptun darstellend, welche einer von Engeln emporgetragenen Figur nachschauen, prächtig im Silberton des Fleisches, in den Farben der Gewänder und der Beobachtung der Luftperspective, das Belvedere zu Wien endlich 6 größere und 17 kleinere, theils historischen, theils mythologischen Inhalts.

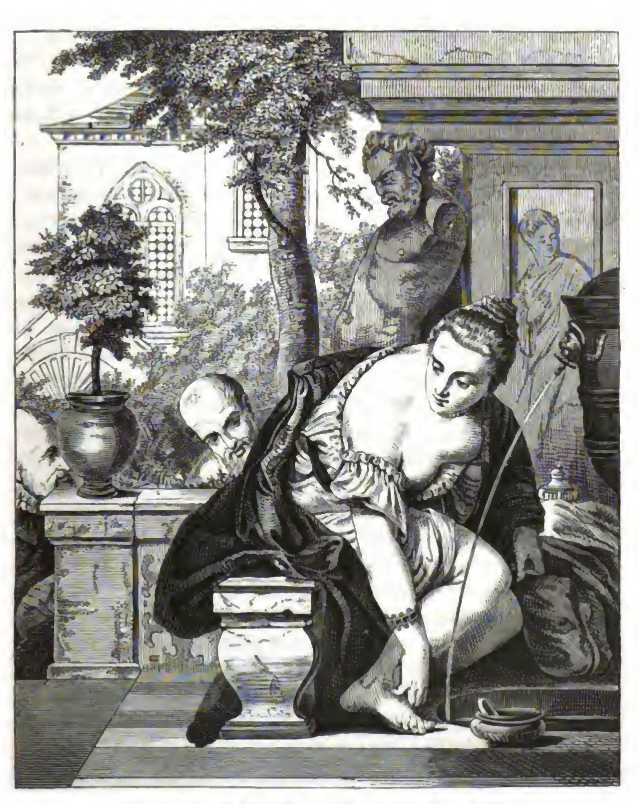
Je mehr Tizians Kräfte abnahmen, desto mehr wurde Paolo der Mann der Mode. Die Zeiten hatten sich geändert. Der Kunstsinn der Großen war in eine Kunstsucht ausgeartet, und wer sich standesgemäß einrichten wollte, in dessen Palaste durfte es an Gemälden berühmter Meister nicht fehlen; wer kein Original bezahlen konnte, behalf sich mit Copien und Kupferstichen. Durch diese Kunst der Vervielfältigung wurden auch Veronese's

*) Ridolfi, Le maraviglie dell' arte veneziana. Ven. 1643.

Gemälde in immer weiteren Kreisen bekannt. Die Herzöge von Savoyen und Mantua, Kaiser Rudolf II. und Philipp II. von Spanien, welche noch kein Werk des Meisters besaßen, ließen ihn fast gleichzeitig um Anfertigung von Gemälden für ihre Paläste ersuchen. Paolo befriedigte den ersten mit einer Königin von Saba bei Salomo (in der Turiner Galerie), den zweiten mit einer Findung Mosis, den Kaiser mit einer mythologischen Darstellung, Kephalos und Prokris. Die Einladung Philipps II., nach Spanien zu kommen, um die Zimmer im Escurial auszumalen, lehnte er ab, und überließ es dem schlimmsten Kunstverderber, Federigo Zuccaro, des Königs Wünsche zu befriedigen.

Es wird Paolo keine große Ueberwindung gekostet haben, die glänzenden Aussichten, welche ihm als königlich spanischem Hofmaler winkten, an sich vorüber ziehen zu lassen. An Venedig hing sein ganzes Herz, und wenn der Ruhm ihn lockte, so harrte ihm nirgend ein glänzenderes Ziel als hier. Von alle den Schülern und Nachahmern Giorgione's und Tizians war außer Tintoretto fast kein Einziger mehr thätig. Bordone, Bonifazio Veneziano und Tizians Sohn Horazio waren gestorben, Tizian selbst war hoch betagt und Tintoretto's Arbeiten begannen bereits die Schwäche des Alters zu verrathen. Von dem jüngern Palma aber und den Söhnen des Bassano brauchte der große Meister nicht zu fürchten, seinen Ruhm verdunkelt zu sehen. Dazu stieg der Preis seiner Malereien von Tag zu Tage mit der Zunahme der Ansprüche, welche von allen Seiten an seine Arbeitskraft gestellt wurden. Bald gab es Paläste und Villen mit ganzen Gemäldecyklen auszuschmücken, wie der Landsitz der Familie Grimani zu Orlago, die Villa der Medici zu Artemino und der Palast Pisani in Venedig, bald waren es Klöster und Kirchen, welche seiner kunstfertigen Hand bedurften in Verona, Brescia, Montagnana, Treviso, Padua und vorzüglich in Venedig selbst, wo fast jede Kirche Zeugnisse seiner Thätigkeit aufzuweisen hat, so außer den schon früher erwähnten S. Zacharia, S. Silvestro, S. Sofia, d'Ogni-Santi und dell' Umiltà.

Aber noch große Aufgaben der monumentalen Kunst waren ihm aufbewahrt. Kurz nach Tizians Tode vernichtete, wie schon erwähnt, der Brand die berühmten Werke dieses Meisters und seiner Zeitgenossen im Dogenpalaste, namentlich im Saale des großen Raths. Mit neuem und größerem Glanze sollten die zerstörten Räume wieder hergerichtet werden und späteren Geschlechter von der Machtfülle erzählen, welche die Republik im Laufe der Jahrhunderte sich zu eigen zu machen wußte. Es galt in dem



Susanna im Bade. Nach Paul Veronese's Gemälde in der Dresdner Galerie.

Bilderschmuck dieser Säle und Hallen die großen Männer Venedigs, ihr Leben und ihre Thaten zu verherrlichen. Wo die Geschichte nicht dazu ausreichte, wurde die Allegorie, mit welcher man alles Mögliche sagen und ausdrücken zu können vermeinte, zu Hülfe genommen. Wände und Decken sollten mit großräumigen Fresken, oder größeren und kleineren von Goldrahmen umfaßten Oelgemälden verkleidet werden, und zwar in so kurzer Zeit, als nur eben möglich war.

Paolo drängte sich nicht wie Andere zur Theilnahme an diesen Arbeiten, so daß Jacopo Contarini, ein Mitglied der Aufsichtscommission ihm, wie erzählt wird, eines Tages vorwarf, wie unrecht es sei, wenn ein hochgefeierter Künstler wie er, sich nicht beeile, dem Staate seine Dienste zu leihen. Unser Künstler erwiderte, daß es nicht sein Geschäft sei, auf Gunstbezeugungen auszugehen, sondern sie zu verdienen, und daß er es besser verstehe, die ihm aufgetragenen Arbeiten auszuführen, als darum nachzusuchen. Es blieb indeß nicht aus, daß ihm die Ausführung eines großen Theils des malerischen Schmuckes neben Tintoretto, Francesco Bassano, Palma-Giovine und Andern übertragen wurde. Mit gewohntem Eifer ging er an's Werk und bekundete mit den Schöpfungen seiner Meisterhand, wie ehedem bei der Ausschmückung der Bibliothek, seine große Ueberlegenheit über die Genossen, mit denen er die Arbeit theilte.

Im Saale des Anticollegiums, welcher vom Brande nicht gelitten hatte, malte Veronese schon früher den Raub der Europa, in welchem die antike Fabel, wie immer bei den Venetianern, in moderner Einkleidung erscheint, aber mit jener heitern Unbefangenheit, welche den archäologischen Widerspruch nicht zur Geltung kommen läßt. Die Decke desselben Saales schmückte der Künstler mit einer thronenden Venezia, al fresco ausgeführt.

Im Saale des Collegiums rühren die siebzehn Deckenbilder, darunter sechs sogenannte Chiaroscuri, von der Hand Paolo's her, ferner die hintere Wand mit Seb. Veniero, dem Sieger von Lepanto, welcher von den ihn begleitenden S. Marcus, Venezia, S. Fides und S. Justina dem herabschwebenden Christus empfohlen wird.

Im Saale des großen Raths prangt an der Decke neben den Compositionen Tizians und Palma's das herrliche Gemälde Paolo's, die vom Ruhm gekrönte Venezia darstellend. Hier hat der Meister das Allegorische auf die obere Hälfte des Bildes beschränkt, wo Venezia von der Ehre, dem Frieden und der Freiheit zu den Göttern geleitet wird. Juno und Ceres dienen dabei als Sinnbilder der Größe und des Reichthums.

Unten entfaltet Paolo wieder alle sinnliche Pracht der Erde. Auf einer Balustrade erblickt man zuschauendes Volk, prächtig gekleidete Nobili, Mütter mit Kindern, Krieger mit Fahnen, Gefangenen und kriegerischen Trophäen in einer großartigen architektonischen Einrahmung, die vortrefflich mit dem ceremoniösen Vorgange in den Wolken in Verbindung gebracht ist. Hier erholt sich das Herz des Künstlers wie des Beschauers von dem Froste der Allegorie an der sonnigen Lebenswärme des wirklichen Daseins.

Wie Tizian und Tintoretto, so hatte auch Veronese niemals danach verlangt, das venetianische Gebiet zu verlassen, sei es des Erwerbs wegen, oder aus anderen Gründen. In Folge einer Aufforderung seines Gönners Girolamo Grimani, Procurators von S. Marco, begleitete er diesen jedoch in jüngern Jahren auf seiner Gesandtschaftsreise nach Rom. Er benutzte zwar damals die Gelegenheit, die Werke antiker Sculptur und die Malereien der großen Meister des Cinque Cento zu studiren, ohne daß jedoch diese Studien ihn von der einmal eingeschlagenen Richtung irgenwie abgeleitet hätten. Er blieb zu seinem Glücke ganz Venetianer. Später fesselte ihn seine Familie noch mehr an die Stadt, der er den größten Theil seines Glückes und seiner Erfolge zu danken hatte.

In seinem häuslichen Leben erscheint Paolo als der gerade Gegensatz zu Tizian. Er war haushälterisch und sparsam, und der einzige Luxus den er trieb, bestand in seiner Sammlung von Kostbarkeiten aller Art, Edelsteinen, Geschmeide, Geräthschaften, kostbaren Kleiderstoffen, Draperien, kurz solcher Gegenstände, deren er als Apparat zur Herstellung seiner Gemälde bedurfte; ja man erzählt, daß er aus Geiz nur ungern das Ultramarin angewendet habe, weil ihm diese Farbe zu theuer war. In seinen späteren Jahren wurde er mehr und mehr Geschäftsmann, und unter dem Schutze seiner Firma mußte schon manches mittelmäßige, flüchtig angefertigte Bild mit durchgehen. Seine Rücksicht auf den Kundenkreis, den er sich verschafft, verführte ihn weiterhin zu Concessionen, die seinem künstlerischen Namen keine Ehre machen. Die edle Sinnlichkeit, welche die früheren Erzeugnisse der venetianischen Schule auszeichnet, verliert sich mehr und mehr bei der Darstellung weiblicher Schönheit. Die nackten und halbnackten Gestalten Paolo's, wie die Susanna im Bade (in der Dresdner Galerie), gehen offenbar auf Sinnenreiz aus, und die fette Ueppigkeit des Fleisches erscheint so absichtlich und aufdringlich, daß von einem bloßen Gefallen an der schönen Form nicht mehr die Rede sein kann. Hier zeigen sich die

Spuren des Verfalls, denen auch die venetianische Kunst nach Paolo's Tode mit raschen Schritten entgegen ging.

Paolo starb im Mai des Jahres 1588. Seine Leiche wurde in der Kirche S. Sebastian, dem bewunderungswürdigsten Schauplatz seiner Thätigkeit, beigesetzt. Seine beiden Söhne und sein Bruder ließen seine Büste in der Nähe der Orgel aufstellen und seine Grabstätte mit einer einfachen Inschrift kennzeichnen.

Nach dem Tode des Meisters setzten seine Söhne Gabriele und Carlo oder Carletto und sein Bruder Benedetto das Geschäft desselben fort. Carletto, der noch dem Vater am nächsten kam, starb sehr jung, in seinem 24. Lebensjahre. Von den andern ist nicht viel Rühmenswerthes zu sagen. Sie benutzten die Motive des großen Paolo namentlich zur Herstellung von Gastmählern, nach welchen noch immer viel Nachfrage vorhanden war. Aber der Geist eines Künstlers läßt sich nicht vererben wie etwa der Credit eines angesehenen Geschäftsmannes, und was mit der Bezeichnung Heredes Pauli Caliari Veronensis fecerunt hier und da in den Galerien zu finden ist, läßt nur zu deutlich erkennen, wie wenig von der originellen Kraft und Erfindungsgabe des verstorbenen Meisters seinen Erben überkommen war.

Mit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts verblich der Glanz der venetianischen Schule. Palma-Giovine (1544—1628) erinnert noch hier und da, wo er sich zusammennimmt, an die goldene Zeit, so namentlich in seiner Auferweckung des Lazarus in der Abbazia zu Venedig. Sonst überbot er, bei guten Anlagen, selbst Tintoretto an Leichtsinn und Gewissenlosigkeit in der Ausbeutung seiner Palette. Nur selten noch dringt ein warmer Ton der Poesie durch den Wust banaler Phrasen und angelernter Manieren, mit denen der geschickte Improvisator sein Publicum eine Zeit lang zu unterhalten weiß. Mitunter jedoch verirren seine Gedanken sich geradezu ins Absurde, wie es kaum zu vermeiden ist, wenn der Geschmack an Allegorien die Malerei von ihrem eigentlichen Boden ableitet. Nur eines Beispiels dieser Art zu erwähnen, sei hier der Europa gedacht, die im Senatssaal des Dogenpalastes, auf einem Stier reitend, die Liga von Cambray, d. i. das verbündete Europa, vorstellen soll. Damit ist der Rebus fertig und die Kunst zum Kinderspiel geworden.

Giacomo Bassano.

(1510—1592.)

Außer der stolzen Nachblüthe, die Paolo Veronese repräsentirt, hatte die venetianische Malerei indeß noch einen kräftigen Schößling getrieben, der bescheiden und anspruchslos trotz der Alles überstrahlenden Pracht Veronesischer Gastmähler und Ceremonienbilder zur Anerkennung, ja zur Bewunderung gelangte. Neben dem Epiker Paolo steht der gemüthliche Erzähler vom Lande, Giacomo Bassano. Das romantische Genre des Giorgione, wie es sich bei jenem zur breiten Sittenschilderung der höheren und höchsten Lebensschichten erhob, gestaltete sich bei diesem zum eigentlichen Genre, zur Dorfgeschichte um und erhielt sich aus naheliegenden Gründen noch lange frisch und lebendig, als bereits der prächtige Flor des Hauptstammes dem Verwelken nahe war.

Giacomo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano genannt, wurde 1510 geboren. Seinen ersten Unterricht empfing er von seinem Vater Francesco, der sich als Maler einen geachteten Namen erworben. Zu seiner völligen Ausbildung ging er nach Venedig in die Schule des Bonifazio. Dieser Meister war jedoch, wie es heißt, so eifersüchtig auf seine Kunst, daß er sein Arbeitszimmer, während er malte, verschlossen hielt, und Giacomo nur, durch die Thürritzen blinzelnd, Etwas von der Kunst des Meisters erhaschen konnte. Nach einer anderen Ansicht ist indeß Giacomo auch Tizians Schüler gewesen, und insofern muß man derselben Recht geben, als sich unser Künstler unzweifelhaft den großen Meister zum Muster genommen und viel nach dessen Bildern studirt hat. Ebenso unbestritten

ist es, daß er mit großem Fleiß und unermüdlichem Eifer sich die venetianische Technik des Malens zu eigen zu machen wußte. Ja, er blieb in dieser Beziehung nicht bei dem stehen, was die Venetianer bereits erreicht hatten, sondern er suchte nach neuen Farbenwirkungen vorzugsweise unter Anwendung künstlichen oder geschlossenen Lichtes und einer eigenen Weise, die Farbe aufzutragen, wodurch seine Manier derjenigen ähnlich erscheint, in welcher später Rembrandt große Resultate zu erzielen verstand. Im Gegensatz zu Giorgione und Tizian, bei denen Hell und Dunkel allmälig in einander verläuft, setzte er seine Lichter scharf auf, und zwar fast nur an Stellen, wo sich Winkel und Ecken bilden, wie an Knieen, Schultern, Ellenbogen und auf dem Rücken seiner Thiere. Ihm eigenthümlich ist ferner der funkelnde Schimmer einzelner Farben, namentlich der grünen, die smaragdartig leuchten. Solche praktische Resultate erreichte er durch einen fein berechneten aber kecken Auftrag der Farbe, die in der Nähe besehen, nicht mit dem Pinsel glatt aufgestrichen, sondern mit einer Bürste oder rauhem Gegenstande auf die Leinewand gerieben zu sein scheint. Diese technische Fertigkeit blieb nicht ohne Bewunderung, und selbst Tintoretto, mit dem der gleichalterige Giacomo in ein vertrautes Freundschaftsverhältniß trat, war von derselben so entzückt, daß er wohl scherzweise sagen konnte: „Siehst Du, Giacomo, wenn Du meine Zeichnung und ich Dein Colorit hätte, Teufel auch, da sollte sich weder Tizian noch Rafael noch sonst wer neben uns sehen lassen.“

Indeß um ein Tizian und gar ein Rafael zu werden, dazu gehören Gedanken, dazu gehört vor Allem Empfindung für das geistig und darum ewig Schöne. Aber viele Gedanken hatte und machte sich der gute Giacomo nicht, und die Nachahmung der Natur, auf welche sein Streben deshalb fast ganz beschränkt war, betrieb er eben von dem gewöhnlichen Gesichtspunkte aus, dem die Seele entgeht, welche hinter der Erscheinung der Dinge verborgen liegt. Mit einer Treuherzigkeit und liebenswürdigen Derbheit griff er die Dinge auf, wie sie sind und wie sie ihm vor Augen traten, ohne Wahl und ohne Bedenken, und da es ihm versagt war, oder er selbst vielleicht keine Lust hatte, in Venedig oder einer großen Stadt zu leben, so darf es nicht Wunder nehmen, daß, statt der prächtigen Aufzüge der vornehmen Gesellschaften eines Paolo Veronese, Leben und Leute einer kleinen Landstadt sich in Bassano's Gemälden abspiegeln. Am liebsten hat der Maler den Beschäftigungen des Landmanns zugesehen, oder der Thätigkeit rüstiger Hausfrauen in Hof und Küche. Saat und Ernte, weidende Heerden,

Viehställe, die Geräthschaften des Ackerbaues und die Ausstattung des Hauses an Töpfen, Tiegeln, Tellern u. s. w., das war der Kreis, aus welchem Bassano die Gegenstände seiner Darstellung entnahm. Die heilige Geschichte dient auch ihm, wie Paolo Veronese, lediglich als Vorwand, um der Sache einen Namen zu geben. Er malte Jakob bei Laban, oder die heilige Familie, oder die Hirten, denen die Geburt des Heilandes verkündet wird, in seine Heerden und Kuhställe hinein, nachdem diese als die Hauptsache fertig waren. Fast scheint es, als habe er alle Stoffe in der biblischen Geschichte aufgesucht, wo es die Sachlage mit sich bringt, oder es doch nicht unangemessen erscheint, die Scene mit Thieren oder mit Haus- und Wirthschaftsgeräth zu füllen: das Paradies, die Arche Noah, das patriarchalische Leben der Erzväter, die Geburt des Heilandes und dergleichen mehr. Und alle diese Bilder sehen einander so ähnlich, daß, wenn man eins derselben kennt, die ganze große Schaar der übrigen sich sofort durch ihren Familientypus verräth. Der Mensch, als denkendes, empfindendes und handelndes Wesen, kommt daher bei Bassano fast nirgend zur Geltung, und wo es der Meister einmal versucht hat, den Nachdruck auf die geistige Bedeutung des Vorgangs zu legen, da fühlt man nur zu deutlich, daß er des Ausdrucks nicht Herr war. Ja, noch weiter, — auch der menschliche Körper, die äußere Form, war bei Bassano nicht beliebt, obwohl er, wenn er wollte, in der Modellirung Tüchtiges leistete, und auch bei seinen Portraits mit Feinheit zu Werke ging. Aber für das Gebiet, auf welchem er sich vorzugsweise zu Hause fühlte, war es ihm muthmaßlich zu lästig und zeitraubend, sich mit der Ausführung menschlicher Gestalten zu befassen. Deßhalb versteckt er gern die Beine hinter Thieren und Geräthen, so daß diese hauptsächlich den Vordergrund füllen, und weiß auch die Hände, wo es eben angeht, unsichtbar zu machen. In Zusammenhang mit dieser Mißachtung des geistigen Elements steht auch die Gleichförmigkeit der Gesichtstypen. Seine Frau und seine Töchter dienten ihm überall als Modell, wo es weibliche Personen darzustellen gab, mochten diese nun mythologische Gestalten, Venus, Juno und andere Göttinnen, oder aber eine Königin Saba, eine Maria, Martha, oder sonst heilige Frauen vorstellen. Soweit endlich ging die Liebhaberei des Meisters für die Darstellung des Sachlichen, daß er schon der unbeseelten Natur an sich das Recht auf malerische Darstellung zuerkannte, und wie das eigentliche Genre, so auch das Stillleben als eine neue Gattung der Malerei einführte. Und allerdings waren seine Leistungen in dieser Beziehung in demselben Grade bewundernswerth, als der

Aufwand geistiger Mittel gering war. So erzählt Annibale Caracci, der den Meister in seinen späteren Lebensjahren besuchte, daß er sich selbst durch ein gemaltes Buch habe täuschen lassen, indem er dasselbe von einem Stuhle, auf den es gemalt, habe fortnehmen wollen. „Seinen Ochsen," sagt Ridolfi, „fehlte zum Leben weiter nichts als das Brüllen, seinen Schafen das Blöken, seinen Pferden das Wiehern." Selbst Veronese war so voll von Bewunderung der Naturtreue, die Bassano zu erreichen wußte, daß er seinen Sohn Carletto zu ihm in die Lehre sandte.

Und wird man es dem Meister verargen können, daß er nach keinem höheren Künstlerruhme strebte und in richtiger Erkenntniß seiner Leistungsfähigkeit nie den sichern Boden verlor, auf welchem auch die materiellen Früchte seiner Arbeit ihm in reichem Maße zuwuchsen? Die einfache Kost, welche er auftischte, mundete dem überreizten Gaumen des Publicums, das der übertriebenen Großartigkeit und des gesuchten Esprits der Manieristen satt war. Der Erfolg brachte es mit sich, daß Bassano seine Richtung für immer festhielt, und seine Werkstatt sich beim Heranwachsen seiner vier Söhne, die er ebenfalls zu Malern heranzog, zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte. Man mag sein künstlerisches Gewissen deßhalb anklagen, daß er es später mit der Kunst nicht sehr genau nahm, und mit ewigen Wiederholungen desselben Themas der Nachfrage nach seinen Erzeugnissen zu genügen suchte, — eins aber bleibt dabei immer der Anerkennung werth, nämlich daß er niemals aufhörte, auf neue Verbesserungen der Technik zu sinnen. Und doch äußerte der bescheidene Mann, als er seinen Tod herannahen fühlte, es sei ihm, als ob er erst eben angefangen habe, die Malerei zu lernen.

Von den äußeren Lebensverhältnissen des Meisters ist wenig zu berichten. Obwohl er in Venedig Beschäftigung genug fand und als Gehülfe Tizians von diesem Meister sehr in Ehren gehalten wurde, so zog er es doch vor, in sein geliebtes Heimatstädtchen zurückzukehren, als der Tod seines Vaters ihn veranlaßte, dessen Geschäft fortzuführen. Obwohl noch jung, galt er doch in seiner Heimat schon viel, und die Bewohner von Bassano rechneten es sich zur großen Ehre, ihn den Ihrigen nennen zu können. Der Magistrat beschloß, ihm jede Steuer, die städtische sowohl wie die kaiserliche, zu erlassen, und die Bürger wählten ihn zu ihrem Schöffen, welches Amt Bassano jedoch ablehnte, um sich ungehindert der Kunst widmen zu können. Er bezog ein reizendes, nach den Entwürfen Palladio's erbautes Landhaus an der Brenta, wo er fortan ein ländliches,



Jakobs Rückkehr nach Kanaan. Nach Giacomo Bassano.

unabhängiges und arbeitsames Leben führte. Mit einer braven Bürgerstochter verheirathet, zog er mit derselben eine zahlreiche Familie groß, unter andern, wie schon erwähnt, vier Söhne, von denen Leandro und Francesco die talentvollsten, später dem Vater wesentliche Dienste leisteten, der erstere vorzüglich bei Ausführung von Portraits, der letztere in Bezug auf die Composition und Erfindung neuer Darstellungsobjecte. So gedieh und erweiterte sich im Schooße der Familie das Geschäft, welches von dem verständigen Vater auch mit kaufmännischer Routine in Schwung gebracht wurde. Da die Stadt selbst, obwohl ein besuchter Marktort für Vieh und Landesproducte, nicht genug Absatzquellen bot, so gingen die Söhne nach Venedig, Vicenza und Verona und auf die besuchtesten Jahrmärkte in der Umgegend, um ihre Waare an den Mann zu bringen; daher, sagt Lanzi, die Menge von Bassani, welche nicht zu haben für Galerien unehrenvoller ist, als zu haben rühmlich. Selten verließ der Meister seinen freundlichen Landsitz, sein kleines Venedig, wie er es nannte, und lehnte selbst einen ehrenvollen Ruf an den Wiener Hof ab. Doch theilte er die Vorliebe für seine Geburtsstadt mit der für das große Venedig, wo er von Zeit zu Zeit sich aufzuhalten pflegte, um alte und neue Freunde zu besuchen. Daß man dort seine Kunst sehr hoch schätzte, beweist der Umstand, daß er bei der Ausschmückung des Dogenpalastes ebenfalls berufen wurde. Er malte für den Saal des Anticollegiums eine Rückkehr Jakobs nach Kanaan, nach Burckhardts Ausspruch, das Haupt- und Urbild derjenigen Palette, aus welcher die Bassaniden Hunderte von ländlichen Scenen gemalt haben.

Er starb hochbetagt im Jahre 1592 zu Bassano. Sein Leichenbegängniß war eines der stattlichsten, welches je in seiner Heimatstadt begangen wurde. Denn nicht nur der Ruhm seines Namens rief die Leute herbei, sondern mehr noch Liebe und Anhänglichkeit. Neben seinen zahlreichen Freunden trauerten zumeist die Armen um den trefflichen Mann, der, hülfreich und mildthätig, gern die Bedürftigen an dem Segen seiner Arbeit theilnehmen ließ.

Jacopo Sansovino,

Baumeister und Bildhauer.

(Geb. 1477 zu Florenz, gest. 1570 zu Venedig.)



Jacopo Sansovino.

In den vorhergehenden Blättern haben wir schon mehrfach eines Mannes gedacht, der als Baumeister und Bildhauer eine eben so hohe Stellung in der venetianischen Republik einnahm, wie Tizian als Maler, ja dessen Einfluß im öffentlichen Leben von noch größerer Bedeutung war, als der des Freundes, dessen Palette den Stolz Venedigs bildete. Und mit Recht; denn die Baukunst, verbunden mit der Bildhauerei, greift tiefer ein in das gemeine Wesen, sie berührt die Lebensinteressen Vieler, und weil sie neben den ästhetischen Gesetzen auch praktische Forderungen zu erfüllen hat und ihre Schöpfungen auf lange Dauer berechnet sind, so muß die Stellung eines Mannes, der auf diesem Gebiete den Ton angibt, wie sie schwieriger — weil den Blicken Aller ausgesetzt — ist, auch eine wesentlich höhere öffentliche Bedeutung haben. Ja, noch weiter, — der Baukünstler, der die ganze Richtung seiner Kunst innerhalb des ihm zugewiesenen Gebietes bestimmt, kann weniger noch als die Meister der Schwesterkünste den Nebenbuhler dulden; er muß um so viel mehr, als er abhängig ist von Bestellern und Auftraggebern, von der Oertlichkeit, vom Material u. s. w., um so viel mehr auch seine Autorität vor jeder Antastung zu sichern suchen.

So übte denn auch Jacopo Sansovino als der öffentliche Baumeister der Republik Venedig fast ein halbes Jahrhundert lang die Alleinherrschaft in dieser Stadt aus und hat derselben selbst im Wesentlichen das bauliche Gepräge gegeben, was sie noch heute an sich trägt. Freilich in dem Maße, wie Giulio Romano Mantua zu seiner Stadt machte, wirkte Sansovino's Thätigkeit nicht. Abgesehen von den kirchlichen Bauwerken, die zum größten Theile dem Mittelalter angehören, besaß und besitzt Venedig noch heute eine Anzahl stattlicher öffentlicher und privater Gebäude, die dem 14. und 15. Jahrhundert entstammen. Dahin gehört vor Allem der in seiner Art einzige Dogenpalast, dessen wuchtiges Obergeschoß auf leichten gothischen Colonnaden ruht und bei dem, wie zum Trotz gegen die natürliche Empfindung, nicht die schwere Masse als der Träger des schwächeren Gebälkes, sondern die zarten Bauglieder als Stützen der sich darüber lagernden, nur durch den Wechsel verschiedenfarbigen Marmors belebten Mauermasse erscheinen. Diese Abnormität gibt dem Gebäude im Uebrigen, namentlich aus der Ferne betrachtet, einen imposanten Anblick, und charakterisirt die Republik, welche gleichsam spielend das Schwierigste vollbringt. Zierlicher erscheinen die gothischen Bauformen an den Privatgebäuden und verrathen durch phantastisch geschweifte Linien die alte Neigung der Venetianer zu orientalischer Decoration. Hier öffnet sich die Façade in den oberen, mitunter auch in allen drei Geschossen in der Mitte mit einer heitern Säulenhalle, während an den Seiten breite, mit verschiedenartigem Marmor musivisch ausgelegte Wandflächen einen wohlthuenden Gegensatz bilden. An den Seiten pflegt die Façade durch gewundene, einem Schiffstau ähnliche Säulchen eingefaßt zu sein. Das prächtigste Beispiel dieser Art bietet der Palast Cà doro.

Auch die Frührenaissance, welche die Brüder Pietro und Martino Lombardo gegen Ende des 15. Jahrhunderts vom Festlande nach Venedig herüberbrachten, mußte der Vorliebe der Venetianer für decorativen Schmuck Rechnung tragen. Sie führte zwar den römischen Rundbogen ein, bildete Säulen und Pilaster mit ihrem Kapitäl nach antikem Muster um und sicherte der horizontalen Gliederung, die der Gothik widerstrebt, durch Nachahmung des Architravs den Vorrang. Aber eine constructive, aus ihrer baulichen Function sich naturgemäß ergebende Bedeutung hatten diese von der Antike entlehnten Formen in den meisten Fällen hier noch weniger, als es im übrigen Italien während der ersten Periode der Renaissance der Fall war. Ja, der Geist des Mittelalters erwies sich auch gegen den Eindringling

immer noch mächtig, und in einzelnen Gliedern, so in den Füllungen der meist aus zwei, oberhalb von einem größeren Bogen eingefaßten Rundbögen gebildeten Fenster, spricht sich deutlich die Reminiszenz an das gothische Maßwerk aus. Eins der schönsten Denkmale dieser Uebergangszeit ist der 1481 von Pietro Lombardo erbaute Palast Vendramin Calergi.

Weder seiner Geburt nach, noch in Betreff seiner Ausbildung gehörte Jacopo Sansovino der Stadt Venedig an, aber er sollte in seinem Thun und Denken ganz Venetianer werden wie so mancher Andere, der vom Festlande herüber einwanderte und vielleicht wider Willen hineingezogen wurde in das prächtige und bewegliche Leben der mächtigen Wasserstadt. Daher die eigenthümliche Erscheinung, daß der Charakter der venetianischen Bauten im 16. Jahrhundert während der Wirksamkeit Sansovino's von dem strengen Wesen der Hochrenaissance des Festlandes, welche die im Vitruv wieder aufgesuchten baulichen Gesetze der Römer zur Richtschnur wählte, fast gar Nichts annahm, und, wenn auch einzelne vorspringende Glieder, wie das Gesims, schärfer profilirt und markiger gebildet wurden, doch im Allgemeinen mehr auf gefällige dekorative Belebung der Wandflächen ausging als auf Ausprägung des baulichen Organismus. So lebte auch die Romantik in der venetianischen Baukunst fort, gedämpft zwar, aber nicht erstickt von der neuerstandenen Antike, deren strenge Regeln nur zu bald der künstlerischen Phantasie die Flügel verschnitten.

Jacopo Tatti, genannt Sansovino, entstammte einer der angesehensten Familien der toskanischen Hauptstadt und wurde 1477 (nach Andern 1479) in Florenz geboren. Nach gewohnter Sitte schickten ihn seine Eltern in eine gelehrte Schule. Er war jedoch dem Studium abgeneigt und fand namentlich wenig Geschmack an der Grammatik, deren trockene Regeln ja heute noch manchem begabten Kopfe nicht recht munden wollen. Dagegen begann er aus freiem Antriebe sich im Zeichnen zu üben und legte frühzeitig eine große Neigung zur bildenden Kunst an den Tag.

Vater und Mutter scheinen, wie es oft im Leben geht, über die Erziehung und Ausbildung ihres Sohnes nicht einer Meinung gewesen zu sein. Die Mutter sah ganz nach Mutterart in der Neigung ihres Lieblings dessen zukünftigen Beruf deutlich vorgezeichnet und war glücklich in dem Gedanken, daß ihr Jacopo einst einmal ein Bildhauer werde, der es dem damals noch jungen, gleichwohl schon zu Ruhm und Ehren gelangten Buonarotti gleichthun könne. Der Vater dagegen hielt die Zeichenkünste Jacopo's für nichtsnutzige Tändeleien, mit der dieser, statt zu studiren, seine Zeit vergende. Die

Gründe, welche die Mutter für ihre Ansicht geltend machte, scheinen dem Vater durchaus nicht eingeleuchtet zu haben, am wenigsten wohl der, daß Jacopo in derselben Straße geboren worden sei wie der berühmte Buonarotti, nämlich in der Via Santa Maria. Man mag die Frauen tadeln, daß sie in dergleichen Zufälligkeiten eine günstige Vorbedeutung erblicken, immerhin hat in diesem Falle das Schicksal der guten Frau Francesca Tatti recht gegeben und ihren hartnäckigen Gatten Antonio überzeugt, daß das unbestimmte Gefühl der Weiber oft besser die richtige Fährte findet als der berechnende Verstand der Männer.

Diese Ueberzeugung kam indeß dem braven Antonio nicht so bald. Da Jacopo in der gelehrten Schule nichts taugen wollte, so sandte ihn der Vater zu einem Kaufmann in die Lehre. Aber die Handelschaft gefiel dem angehenden Künstler noch weniger als das Studium der Wissenschaften, und der alte Tatti kam endlich zur Erkenntniß, daß es besser sei, wenn aus dem Sohne etwas Rechtes werden solle, ihm die Wahl seines Berufes zu überlassen.

Jacopo war schon 23 Jahre alt, als es seinen und seiner Mutter Bitten gelang, den starren Sinn des Vaters zu beugen. Indeß konnte er vielleicht von Glück sagen, daß er nicht früher zu einem Bildhauer in die Lehre gekommen war; denn es traf sich, daß grade um diese Zeit der große Andrea Contucci, nach seinem Heimathsorte schlechthin Sansovino genannt (1460—1529), von Portugal, wo er neun Jahre verweilte, nach Italien zurückkehrte und sich in Florenz niederließ. In dieses trefflichen Meisters Werkstatt fand Jacopo alsobald Aufnahme.

Ehe wir der weiteren Laufbahn des Schülers folgen, sei hier mit einigen Worten des großen Lehrers gedacht, unter dessen Anleitung das Talent des jungen Tatti gedeihen und sich entwickeln sollte. Andrea Contucci, geboren 1460 zu Monte Sansovino, einem nahe bei Arezzo gelegenen Castell, mußte gleich dem großen Giotto in seiner Jugend die Schafe hüten, als eines Tages ein italienischer Bürger das Talent des Knaben bemerkte, der mit ungemeiner Geschicklichkeit seine Schafe in den Sand abzeichnete und in Thon modellirte. Auf Verwendung dieses Ehrenmannes kam der junge Contucci zu Antonio del Pallajuolo zu Florenz in die Lehre, entwickelte aber so rasch seine natürlichen Anlagen, daß ihm bald von dem Meister nichts mehr zu lernen übrig blieb. Unter dem Einfluß der edeln Schöpfungen Lionardo's scheint sich sodann der angeborene Sinn Andrea's für das Hohe und Schöne kräftig entfaltet zu haben. Neben

Benedetto da Majano (1444—1498) dem älteren Zeitgenossen kam er dem Geiste der antiken Plastik am nächsten, indem er, von der naturalistischen Richtung seines Lehrers, der Donatello's Schüler war, abweichend, jene



Apollo, Bronzestatue an der Loggetta des Campanile. St. Johannes in der Kirche de' Frari zu Venedig.
Nach Sansovino.

Einfachheit in der Disposition, in der Gewandung und in den Gesichtszügen, jene Harmonie in den auf- und absteigenden und sich überschneidenden Linien, jenes Maß in der Bewegung und im Ausdruck zu erstreben wußte,

welches Alles den edelsten Werken der Antike eine unbeschreibliche Anmuth, eine göttliche Ruhe und hohe Würde verleiht. Dabei waren seine Erfindungen frisch und lebendig und nicht mit Unrecht hat man ihn, in Hinblick auf Michelangelo, den Rafael der Plastik genannt, wenn er auch an Reichthum der Phantasie, an Tiefe der Gedanken sich mit den großen Urbiner nicht zu messen vermochte.

Als Andrea aus Portugal, wo er schon lange wider Willen im Dienste der Könige Johann II. und Emanuel gearbeitet hatte, nach Florenz zurückkehrte, stand er bereits in hohem Ansehen als Bildhauer sowohl wie als Architekt, wenn er auch erst später nach Vollendung seiner berühmten Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz und der beiden im Auftrage des Papstes Julius II. gefertigten Grabmäler der Cardinäle Girolamo Basso und Ascanio Sforza 1505 und 1507 in S. Maria del Popolo zu Rom den Gipfel seines Künstlerruhmes erreichte.

Doch nicht die hohe Meisterschaft allein macht den Künstler zu einem trefflichen Lehrer. Mit dem nackten Worte: „Mach's so wie ich" ist dem Schüler noch nicht geholfen. Aber auch darin glich Andrea dem Rafael, daß er mit Herz und Liebe dem Lernenden zur Seite stand, daß er der Kunst um der Kunst willen diente und sich freute an den Fortschritten und dem Eifer des Zöglings ohne Eifersucht und Mißgunst. Und darum konnte Jacopo sich doppelt glücklich schätzen, in Andrea seinen Lehrer gefunden zu haben. Doch lassen wir Vasari*) sprechen:

Andrea, erzählt er, der bald erkannte, daß der Jüngling in der Kunst trefflich zu werden versprach, unterließ nicht, ihn mit allem Fleiß das zu lehren, worin man ihn als seinen Schüler erkennen konnte. Er wollte ihm von Herzen wohl und unterrichtete ihn mit Liebe; dagegen war er von dem Jünglinge sehr hochgehalten und die Leute urtheilten, dieser werde nicht nur seinen Meister erreichen, sondern noch weit übertreffen. Ja, die Liebe und das Wohlwollen zwischen beiden war so groß, daß Jacopo in jenen ersten Jahren nicht mehr de' Tatti sondern del Sansovino genannt wurde, welchen Namen er immer behalten hat und künftig behalten wird.

Als Jacopo die Kunst zu üben begann, leistete die Natur ihm in dem, was er that, solche Hülfe, daß, obwohl er nicht viel studirte und bisweilen beim Arbeiten geringen Fleiß aufwandte, dennoch in Allem, was er aus-

---

*) Vasari, Leben der ausgezeichneten Maler ꝛc., übers. v. Ernst Förster. Stuttg. 1849. VI. S. 75 ff.

führte, Leichtigkeit, Weichheit, Anmuth und eine gewisse, den Augen der Künstler sehr wohlgefällige Lieblichkeit zu erkennen war, daß sich in jeder seiner Skizzen, Zeichnungen oder Entwürfe eine Lebendigkeit und Kühnheit aussprach, die die Natur nur wenigen Bildhauern verleiht. — Soweit Vasari.

Neben dem Meister übte besonders der Maler Andrea del Sarto auf Jacopo's künstlerische Entwickelung den wohlthätigsten Einfluß. Obwohl um zehn Jahre jünger, schloß dieser sich eng an Jacopo an, und beide suchten in liebevollem Umgange von einander zu lernen und sich über die Schwierigkeiten der Kunst hinweg zu helfen. Was Jacopo für seine Kunst im freundschaftlichen Verkehr durch den Rath und die Beihülfe Del Sarto's gewann, das gab er dem Freunde in anderer Weise zurück, namentlich indem er Modelle für ihn arbeitete. So zeichnete Andrea unter Anderem den Evangelisten Johannes, welches schöne Bild sich jetzt in den Uffizien zu Florenz befindet, nach einem Thonmodell Sansovino's. Dieser hatte das Modell im Wettstreit mit Baccio da Montelupo für die Corporation von Porta Santa Maria gefertigt, war aber damit nicht glücklich gewesen; denn, obwohl das allgemeine Urtheil seinem Modelle günstiger war als dem des Rivalen, so zog man doch aus Rücksicht für den älteren Meister dessen Arbeit vor, und Jacopo ging leer aus.

So niederschlagend dieser Ausgang des Wettstreites auch für den aufstrebenden Künstler gewesen sein mag, so hatte seine Theilnahme daran doch den Erfolg, daß sein Name bekannter und beachteter wurde. Auch datirt wahrscheinlich von dieser Zeit an sein näherer Umgang mit Nanni Unghero, einem Kunsttischler und Holzschnitzer, dessen Arbeiten sich eines hohen Rufes erfreuten, und dessen Werkstatt später die erste Schule für den Bildhauer Niccolo Tribolo ward. Dieser Unghero unterhielt Verbindungen mit vielen tüchtigen Künstlern theils um seines Geschäfts willen, für welches er guter Zeichnungen und Modelle bedurfte, theils wohl aus besonderer Vorliebe für die Kunst; denn es wird berichtet, daß sein Haus der Sammelplatz vieler vortrefflicher Meister war, welche damals in Florenz blühten.

Aus diesem Grunde war es nicht unwichtig für Jacopo, daß er sich die Gunst Unghero's durch einige Modelle zu Engelskindern und zu einer Statue des h. Nicolaus erwarb, welche auch unter seiner Beihülfe für die Kapelle jenes Heiligen in S. Spirito in Holz ausgeführt wurden. Einen bedeutenden Schritt weiter auf seiner Laufbahn that er bald darauf in Folge seiner Bekanntschaft mit dem Baumeister Giuliano da Sangallo, der be-

kanntlich im Dienste des Papstes Julius II.*) bei Gründung der Peterskirche in Rom von Bramante verdrängt wurde. Sangallo, dem die feinen Sitten des Jünglings gefielen, nahm ihn mit sich nach Rom, als ihn die erneute Aufforderung des Papstes, zurückzukehren, die Kränkung vergessen ließ, die ihm nach seiner Meinung durch die Bevorzugung Bramante's zugefügt worden war.

In doppelter Beziehung mußte diese Wendung dem jungen Sansovino willkommen sein, einmal weil jener mächtige und thatkräftige Papst ein Freund und Verehrer der schönen Künste war und seine glorreiche Regierung durch unvergleichliche Schöpfungen der monumentalen Kunst zu verherrlichen trachtete, dann aber auch, weil keine Stadt solche Gelegenheit bot, sich mit den antiken Kunstschätzen bekannt zu machen, die vorzugsweise dem Bildhauer für seine Studien von der größten Wichtigkeit sein mußten. Dazu kam, daß auch Jacopo's Lehrer schon seit einigen Jahren zu dem Kreise der Künstler zählte, welche Julius II. als eine eigne Art Hofstaat um sich versammelt hatte.

Jacopo begann seine Studien in Rom mit Zeichnungen nach den antiken Sculpturen, welche im Belvedere aufgestellt waren. Da traf es sich, daß der große Baumeister Bramante, den das Studium der Antike zu den herrlichsten Schöpfungen seines reichbegabten Geistes geführt hatte, eines Tages der Arbeiten Jacopo's ansichtig wurde. Nicht nur von der Schönheit der Zeichnungen, sondern auch durch die vortreffliche Ausführung eines kleinen Thonmodelles angezogen, welches eine antike Figur mit einer zu einem Dintefaß bestimmten Vase darstellte, beschloß Bramante, sich des Jünglings anzunehmen und ertheilte ihm zunächst den Auftrag, die Gruppe des Laokoon in großem Maßstabe in Wachs zu bossiren. Denselben Auftrag gab er gleichzeitig auch noch einigen anderen jüngeren Plastikern, unter Andern dem Alonso Berruguete, einem Spanier, welcher späterhin der Stolz seines Vaterlandes wurde. Als Alle ihre Modelle abgeliefert hatten, legte sie Bramante, der das beste davon für den Cardinal Domenico Grimani in Bronze gießen lassen wollte, seinem Neffen Rafael vor. Dieser entschied sich für Jacopo's Modell, welches in Folge dessen zum Gusse kam. Der Cardinal, so berichtet Vasari, hielt das Werk, so lange er lebte, nicht minder werth als ob es eine Antike sei. Bei seinem Tode vermachte er es als eine seltene Sache der erlauchten Signoria von Venedig; diese bewahrte es viele Jahre in

*) Julius II. regierte von 1503—1513.

einem Schranke des Saals der Zehn auf und schenkte es endlich 1534 dem Cardinal von Lorena, der es mit nach Frankreich nahm.

Inzwischen erkrankte der Gönner Jacopo's, Giuliano da Sangallo, der ihn zu sich in's Haus genommen hatte, und zwar so heftig, daß er auf Anrathen der Aerzte sich nach Florenz bringen lassen mußte. In Folge dessen bemühte sich Bramante sogleich, für die Unterkunft Jacopo's zu sorgen. Auf Verwendung des einflußreichen Mannes ward diesem im Palast des Domenico della Rovera bei dem Cardinal di S. Clemente eine Wohnung eingeräumt. In demselben Palaste wohnte damals auch der Lehrer Rafaels, Pietro Perugino, welcher im Auftrag des Papstes die Wölbung des Zimmers im Torre Borgia ausmalte. Dieser angesehene Meister beschäftigte Sansovino wieder mit Herstellung von Modellen, deren er für seine Zeichnungen bedurfte. Eins dieser Modelle, eine Kreuzabnahme, wurde noch bis zum Jahre 1766 in der Casa Gaddi zu Florenz aufbewahrt, ist aber seitdem verschollen.

Allmälig dehnten sich die Künstlerbekanntschaften Sansovino's in Folge seiner Verbindung mit Perugino immer weiter aus. Wichtiger als diese war für ihn aber sein Umgang mit dem gelehrten Cesare Cesariano, der durch seine Erläuterungen des Vitruv auf die Entwickelung der Baukunst nicht ohne wesentlichen Einfluß war; denn Vitruvs Bücher über die Architektur der Alten bildeten damals die Grundlage aller architektonischen Studien. Während er auf diese Weise sich geistig gefördert sah, sorgte Bramante für sein materielles Fortkommen. Der Cultus der Antike stand damals in voller Blüthe, und Julius II. war unermüdlich, die Schätze der alten Kunst aus der Verborgenheit hervorzuziehen, wieder herrichten und aufstellen zu lassen. Zur Restauration aber der an den Extremitäten oft arg verstümmelten Sculpturen bedurfte man einer geschickten Hand und eines einsichtsvollen Kopfes. Bramante glaubte zu diesen Zwecke keinen besseren Künstler finden zu können als Sansovino, und die Sorgfalt und der Fleiß, den dieser auf die Arbeit verwandte, verschaffte ihm bald die Gunst des kunstsinnigen Papstes.

Das Wohlwollen des großen Kirchenfürsten eröffnete unserm Meister die glänzendsten Aussichten für die Zukunft, als ihn eine Krankheit, die er sich theils durch übermäßige Studien, theils durch einen unregelmäßigen Lebenswandel zugezogen hatte, nöthigte, das ungesunde Klima Roms zu meiden. Er kehrte deshalb (um 1512) nach Florenz zurück, wo er auch nach kurzer Zeit wieder hergestellt wurde.

Sansovino's Ruf war mittlerweile in solchem Maße gewachsen, daß es ihm in seiner Vaterstadt an Beschäftigung nicht fehlen konnte. Er begann nun mehr, als es früher der Fall war, mit selbständigen Arbeiten hervorzutreten, zunächst in einem Wettstreit mit drei anderen Künstlern, den schon genannten Baccio da Montelupo, Zacharia Zacchi und dem als Nebenbuhler Michelangelo's mehr berüchtigten als berühmten Baccio Bandinelli. Es galt die Herstellung eines Modells zu einer Madonna, mit welcher der reiche und kunstsinnige Florentiner Pietro Pitti die Façade eines Hauses am neuen Markte zu Florenz schmücken wollte. Obwohl Sansovino's Werk von den Kunstrichtern für das beste der concurrirenden erachtet wurde, so gelang es doch den Intriguen des Bandinelli und seiner Freunde, die Ausführung in Marmor zu verhindern, und Jacopo sah sich wie in früheren Jahren abermals um die Früchte seiner Mühen betrogen. Aber die Anerkennung, welche sein Modell gefunden, und der Unwille über das falsche Spiel, welches man mit ihm getrieben, veranlaßte eine Anzahl florentinischer Bürger, ihn sofort mit der Ausführung eines andern Werkes zu betrauen. Dies war die Statue des Apostel Jacobus d. ä. für S. Maria del Fiore, welche man noch heute im Dom zu Florenz wegen der lebensvollen Auffassung und der schönen Bildung namentlich der Gewänder als ein Meisterstück der Bildhauerkunst bewundert.

Die Gelegenheiten, bei denen Sansovino sein Talent an den Tag legen konnte, mehrten sich bald. So fertigte er für Giovanni Gaddi eine Venus auf einer Muschel, für Bindo Altoviti die plastischen Verzierungen eines kostbaren Kamins. Das herrlichste aber und noch erhaltene Werk, welches er während seines damaligen Aufenthalts in Florenz für denselben Gaddi ausführte, ist der jetzt in den Uffizien aufgestellte jugendliche Bacchus in natürlicher Größe. Die zum Trinken erhobene Schale in der einen Hand, in der andern eine Traube haltend, an welcher verstohlen ein Satyr nascht, ist der Gott in munter schreitender Bewegung begriffen und schaut mit heiterm Lächeln die Schale an, gleichsam als fordere er den Beschauer auf, die Lust zu theilen, mit welcher sein Trank die Brust erfüllt. Michelangelo's Bacchus, welcher in der Nähe aufgestellt ist, erscheint gegen diese Darstellung in seiner, von der Antike ganz absehenden, Auffassung noch weniger genießbar, obwohl bei der Durchbildung der Einzelformen das tiefere Studium und die strenge Naturnachahmung jenes großen Meisters sofort in die Augen springt. Sansovino modellirte die Figur ganz nach dem Leben, zu welchem Ende er einen seiner Lehrlinge, Pippo del Fabbro,

einen großen Theil des Tages Akt stehen ließ.*) Aus dem Besitz des Giovanni Gaddi ging die Statue in die Sammlung des Herzogs Cosimo von Florenz über und kam dann in die öffentliche Gallerie. Bei dem Brande derselben 1762 zerbrach sie leider in mehrere Stücke, wurde aber nach einem vorhandenen Gypsabguß mit großer Sorgfalt wieder zusammengefügt und restaurirt.

Im Jahre 1514 war Sansovino in Gemeinschaft mit seinem Freunde Andrea del Sarto dazu ausersehen, die Festdecorationen zum Empfange Papst Leo's X. auszuführen, indem die Stadt diesem berühmten Mediceer, der ein Sohn Lorenzo's des Erlauchten war, einen überaus ehrenvollen Empfang zu bereiten gedachte. Sansovino führte seine Aufgabe zur Bewunderung Aller aus und der Papst hatte die Gnade, ihn zum Fußkuß zuzulassen. Mehr als diese Gnade erreichte Jacopo jedoch von Leo X. nicht, obwohl ihm von demselben Aussichten zu fruchtbringenden Arbeiten gemacht wurden. Diese betrafen die Ausführung der Façade von S. Lorenzo in Marmor, wozu Sansovino eine mit Beifall aufgenommene Zeichnung gefertigt hatte. Indessen wußte Michel Angelo die Arbeit an sich zu bringen, und als Sansovino nach Rom kam, um sein Modell dem Papste vorzulegen, hatte sich derselbe schon für Buonarotti's Plan entschieden. Jacopo hatte gehofft, für diesen Fall wenigstens einen Theil der zu dem Werke nöthigen Statuen in Auftrag zu erhalten, was ihm der Papst auch vorher versprochen und Michelangelo angedeutet hatte, sah sich aber auch darin betrogen, indem der letztere zu einer Theilung der Arbeit keine Miene machte.

---

*) Aus diesem Pippo, bemerkt Vasari hierzu, hätte etwas Tüchtiges werden können, da er sich alle Mühe gab, es seinem Lehrer nachzuthun; allein sei es nun, daß er sich bei dem langen Verweilen im nackten Zustande erkältet oder durch anhaltendes Studium den Kopf verwirrt hatte, kurz der Bacchus war kaum fertig, als Pippo wie ein Verrückter dessen Stellungen nachahmte und dieselben aller Welt zu zeigen begehrte. Sansovino rief ihn eines Tages, als es gerade stark regnete, und da er nicht antwortete, fand er endlich, daß Pippo nackt auf das Dach geklettert war und auf der Spitze eines Schornsteins in der Stellung seines Bacchus verharrte. Oefters nahm er ein Bettuch oder irgend ein großes Gewand, machte es naß, legte es sich auf den bloßen Rücken, als ob er ein Modell von Thon oder Lumpen gewesen, ordnete den Faltenwurf und ging so aus um sich als Prophet, Apostel, Krieger u. s. w. portraitiren zu lassen, bei welchen Gelegenheiten er ganze zwei Stunden, unbeweglich wie eine Bildsäule, in derselben Stellung verharrte. Dergleichen närrische Streiche machte der arme Pippo noch viele; aber vor Allem konnte er sich, bis an seinen nur wenige Jahre darauf erfolgten Tod, den Bacchus des Sansovino nicht aus dem Sinn schlagen.

Da er nun einmal in Rom war, beschloß er dort zu bleiben in der Hoffnung, anderweitige Beschäftigung zu finden. Viele seiner Landsleute, darunter manche wohlhabende Bürger, hatten sich nach und nach in der ewigen Stadt angesiedelt und bildeten eine eigene Gemeinde, welche von Leo X. aus landsmannschaftlichen Rücksichten besonders begünstigt wurde. Diese bot Sansovino einigen Rückenhalt. Seine erste Arbeit unternahm er auch für einen Florentiner Namens Martelli. Sie bestand in einer thronenden Madonna mit dem Kinde, überlebensgroß ausgeführt, und befindet sich noch jetzt neben dem Hauptportale von S. Agostino. Die Schönheit dieser Gestalt fand zahlreiche Bewunderer und war Veranlassung zu einer ganzen Reihe von Lobgedichten. Außer anderen Bildhauerarbeiten, darunter die Portraitbüste des Cardinals Antonio di Monte, begann er nun auch Bauwerke auszuführen, und fand mit mehreren Palastbauten verdienten Beifall.

Seinen Ruhm als Baumeister gründete er indeß erst durch den Bau der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, welche die florentiner Gemeinde prächtiger und großartiger ausgeführt wissen wollte als alle Kirchen der fremden Gemeinden, die nach und nach in Rom entstanden waren. Bei der Concurrenz mit Rafael, Antonio da S. Gallo und Baldassare da Siena trug Sansovino's Plan in Folge der Entscheidung des Papstes den Sieg davon. Der Bau der Kirche begann im Jahre 1521 und bot nicht unerhebliche Schwierigkeiten dar, da man funfzehn Ellen weit in den Tiberstrom hineinbauen mußte. Sansovino, der die Legung der Fundamente persönlich leitete, that bei dieser Gelegenheit einen unglücklichen Fall und verletzte sich so sehr, daß er es vorzog, sich nach Florenz bringen zu lassen, wo er auch bald wieder hergestellt wurde.

Am 1. Dezember 1521 starb Leo X. plötzlich und nun folgten für Gelehrte und Künstler zwei Hungerjahre während der Regierung Hadrians VI. Theils aus Abneigung gegen die humanistischen Studien, in denen dieser Papst eine Hauptquelle der Ketzerei erblickte, theils um den zerrütteten Finanzen wieder empor zu helfen, entzog Hadrian den Gelehrten und Künstlern, deren seine Vorgänger eine große Anzahl nach Rom gezogen hatten, plötzlich alle Unterstützung. Zum Glück für die Künstlerwelt, wenn auch zum Unglück für die päpstliche Finanzwirthschaft, starb dieser Papst schon 1523, und wiederum nahm ein Mediceer, Clemens VII., den päpstlichen Stuhl ein. Von Neuem füllten sich nun die verlassenen Hörsäle der Gelehrten und in den Werkstätten der Künstler zog neues Leben und muntere Thätigkeit ein.



Façade der St. Marcus=Bibliothek in Venedig.

Auch Sansovino eilte wieder nach Rom, um den Bau der projectirten Kirche in Ausführung zu bringen.*)

Der frühere Glanz der päpstlichen Herrschaft kehrte indeß nicht wieder. Unentschieden und zwischen den Parteien schwankend, ohne feste politische Grundsätze nach momentanem Gewinne haschend, gerieth Clemens VII., ebenso wie Leo X., bald hier bald dort in Conflicte, bis er endlich durch seine Hinneigung zu Frankreich den Zorn des Kaisers Karl V. erregte und die traurige Verheerung verursachte, welche Rom während der Belagerung und Einnahme der Stadt durch den Connetable von Bourbon zu erdulden hatte.

Sansovino hatte eben seine Stellung in Rom wieder befestigt und unter anderen größeren Werken auch die Errichtung der Grabmäler des Cardinals von Arragonien und des Cardinals von Agen begonnen, als die traurige Katastrophe 1527 ihn nöthigte, Rom zu verlassen.

Er entkam glücklich nach Venedig und hatte die Absicht in die Dienste Franz' I., Königs von Frankreich, zu treten, von dem er schon früher zu einer Uebersiedelung nach Paris aufgefordert worden war. Vorerst blieb er jedoch in Venedig, um den weiteren Verlauf der Dinge abzuwarten und seine Angelegenheiten zu ordnen. Er hatte sich in Rom verheirathet oder lebte, nach der Meinung Temanza's, in einem außerehelichen Verhältnisse, dessen Frucht eine Tochter, Alessandra, und ein Sohn, Francesco, war, welcher letztere sich nachmals als Gelehrter und Geschichtschreiber einen großen Namen machte.

Während er nun für sich und seine Nachkommen mit Plänen für die Zukunft beschäftigt war, hörte der Doge Andrea Gritti, ein Freund der schönen Künste, von seiner Anwesenheit in Venedig. Bereits durch den schon früher erwähnten Gönner unseres Meisters, den Cardinal Grimani, darauf aufmerksam gemacht, daß Sansovino wohl geeignet sei, den drohenden Verfall der Hauptkuppel von S. Marco zu verhindern, war der Doge hocherfreut, dieserhalb persönlich mit dem berühmten Meister unterhandeln zu können, lud ihn alsbald zu sich ein und trug ihm unter vielen Artigkeiten die Reparatur der Kuppel an, die schon seit etwa achtzig Jahren hatte gestützt werden müssen.

---

*) Vasari versichert, daß die Fundamentirung derselben allein so viel gekostet habe, als nöthig war, um die Kirche beinahe fertig zu bauen, nämlich 40,000 Scudi, und da nur um des stolzeren Ansehens willen die Kirche in den Fluß hineingeschoben wurde, so hat man daran ein Beispiel von der unverantwortlichen Freigebigkeit der Päpste bei Gelegenheiten dieser Art.

Sansovino sagte zu und traf umfassende Maßregeln das schwierige Unternehmen durchzuführen. Er rechtfertigte auch vollkommen das Zutrauen, welches sein Gönner in seine technischen Kenntnisse gesetzt hatte, legte neue Fundamente, führte stärkere Pfeiler auf, stützte die alten Mauern und drängte das aus den Fugen gewichene Mauerwerk durch eiserne Ketten und Schrauben zusammen. Der große eiserne Reif, welchen er um die Kuppel legte, wird daher noch jetzt in Venedig Cerchio del Sansovino genannt.*) Schon während des Baues im Jahre 1529 von der Republik zum Protomaestro der Procuratoren von S. Marco mit 80 Ducaten Jahrgehalt ernannt, befriedigte er mit seinen Leistungen die Regierung in so hohem Grade, daß dieselbe sein Jahreseinkommen nach Vollendung der Reparaturen um 100 Ducaten erhöhte.

Mit einem ehrenvollen und einträglichen, wenn auch in vieler Beziehung lästigen und schwierigen Amte betraut, fühlte sich Sansovino bald in Venedig heimisch, zumal da man ihn von allen Seiten zuvorkommend behandelte, und er an dem berühmten Schriftsteller und Pasquillanten Aretino und dem großen Tizian, wie schon in dessen Lebensgeschichte erwähnt**), zwei schätzenswerthe Freunde gewann. Sein Amt, welches ihm eine Wohnung in den alten Procurazien verschaffte, machte ihn zum Oberaufseher über sämmtliche Baulichkeiten an der Piazzetta, mit Ausnahme des Dogenpalastes, sowie an allen Abteien, Kirchen und Spitälern, welche unter dem Patronat der Regierung standen. Und die Regierung konnte sich zur Wahl eines solchen Mannes Glück wünschen; denn nicht nur, daß Sansovino als Techniker allen Forderungen entsprach, er war auch durchaus gewissenhaft in der Ausübung seiner Pflichten, ja noch mehr, er sorgte aus eigenem Antriebe wo er konnte dafür, daß zweckmäßige Veränderungen, Umbauten und Neubauten vorgenommen wurden, theils wegen der Verschönerung der Straßen und Plätze, theils wegen der Gesundheit und zum Theil endlich, um den öffentlichen Grundbesitz in seinem Werthe und seinem Ertrage zu steigern. In letzterer Beziehung versichert Vasari, daß das Procuratorium von S. Marco durch Sansovino's Bemühung 2000 Ducaten mehr an jährlichem Einkommen gewann. Es blieb daher auch nicht aus, daß Sansovino's Amtsführung immer größere Anerkennung fand und, um nur Eins zu erwähnen, er wurde gleich Tizian von der Kriegssteuer befreit, welche

*) Mothes, Gesch. der Baukunst Venedigs. Leipzig 1860. II. S. 177.

**) S. Seite 38.

sonst mit aller Härte und Strenge von jedem Bewohner Venedigs eingetrieben wurde.

Unter den Bauwerken, welche Sansovino während der ersten Jahre seines Aufenthaltes in Venedig ausführte, erwähnen wir hier nur den Palast Cornaro, am Canal grande, dem zu Liebe die Familie des Bauherrn, Giorgio Cornaro, den Namen Corner della Cà grande erhielt. Jetzt hat hier die kaiserliche Delegation ihren Sitz. Die Façade dieses Palastes, eine der schönsten, welche Venedig besitzt, ist unten Rustica mit einem weitausladenden, scharfprofilirten Gurtsims überdeckt; die beiden oberen Gestocke öffnen sich mit schlanken Bögen zwischen gekuppelten Säulen. Hier zeigte Sansovino den Venetianern zuerst wie er seinen Vitruv verstand, ohne dabei seiner Phantasie Zwang anzuthun, vielleicht auch, mit Rücksicht auf die venetianische Neigung zum Leichten, Zierlichen und Gefälligen, von der strengen Durchführung des Styls, wie sie Bramante wollte, absehend.

Größeren Ruhm jedoch trug ihm für ewige Zeiten sein Hauptwerk, der Bau der Libreria di S. Marco, des Bibliothekgebäudes am Markusplatze, ein. Die Pflege der Wissenschaften, mit welcher bereits viele der größeren und kleineren Herrscher Italiens vorangegangen waren und ihre durch Treubruch, Verrath, Mord, Blutschande und andere Gräuel befleckten Throne und Thrönchen, wie zur Versöhnung der beleidigten Menschheit, zu drapiren suchten, begann auch in den Augen der stolzen Republik als eine wesentliche Sorge der Regierung zu gelten. Unerschüttert von dem Wechsel der Dinge und den Gewaltsamkeiten, deren Schauplatz das Festland Italiens war, hatte Venedig schon manchem vortrefflichen Künstler und Gelehrten ein willkommenes Asyl geboten, der vor der Rache politischer Gegner sich in der Heimath nicht mehr sicher wußte. Der Ehrgeiz der mächtigen Handelsherren fühlte sich immer mehr gestachelt von den Gedanken, den fürstlichen Mäcenen des Festlandes den Rang abzulaufen, und so entstand der Plan neben dem Regierungspalaste einen Palast für die geistigen Mächte zu schaffen, von denen die Wohlfahrt und das Glück der Völker nicht minder abhängig ist. Schon am 26. August 1531 hatte der Rath der Zehn den Beschluß gefaßt, das Gebäude mit einer der Republik würdigen Größe und Pracht aufführen zu lassen. Aber erst im Jahre 1536 konnte Sansovino Hand an's Werk legen, um den von ihm entworfenen Plan zur Ausführung zu bringen.

Die schönste Fronte des Gebäudes, die Giebelseite, wendet sich dem Molo zu. Zwei Geschosse von ansehnlicher Höhe (zusammen 52 venetia-

nische Fuß hoch) sind im Charakter der in Venedig beliebten Hallenarchitektur aufgeführt. In beiden lagert das Gebälk auf Halbsäulen, unten dorisch, oben ionisch, zwischen denen unten breitere oben schlankere Bogenfenster sich öffnen. Breite Friese, unten einfacher mit Metopen, oben reicher mit guirlandentragenden Kinderfiguren, und die kräftig vorspringenden Gesimse geben dem Ganzen Haltung und Fülle. Das Dach wird von einer, von zwei Obelisken flankirten Balustrade gekrönt, auf welcher, den Halbsäulen der Façade entsprechend, vier Statuen Platz gefunden haben. Die Langseite hat 21 Bogenstellungen, welche im Erdgeschoß eine Halle bilden. Hinter diese Halle legte Sansovino 16 Kaufläden, um mit dem Angenehmen das Nützliche zu verbinden; denn der Raum war in Venedig schmal bemessen und der Handel der Lebensnerv der Stadt. Unter dem Mittelbogen der Langseite brachte er den von Karyatiden flankirten Haupteingang an, welcher zu der, sich in zwei Flügel theilenden, Treppe führt. Der rechte Treppenflügel geht zu dem Bibliotheksaal, vor welchem sich jedoch noch ein Vorsaal befindet, der zu Vorlesungen über klassische Literatur und Philosophie benutzt wurde; die linke Seite des Obergeschosses diente zu Geschäftszimmern für die Procuratoren.

Es läßt sich darüber streiten, ob Sansovino mit der Aufgabe, eine Bibliothek zu bauen, nicht seinem Gebäude eine dieser Aufgabe besser entsprechende Physiognomie hätte geben können, ernster, strenger und ruhiger: aber hier, wie so bei manchem anderen Bauwerke, hatte der Meister manche äußere Rücksichten zu nehmen, und in einer Republik ist, es Allen und Jedem recht zu machen, wohl noch schwerer, als wo man nur einen Willen kennt. Für seine Venetianer konnte Sansovino nichts Besseres schaffen; denn er hatte ihnen das prächtigste Profangebäude der Welt an den prächtigsten Platz ihrer Stadt hingestellt. „Hier zuerst, bemerkt Burckhardt, erfuhren die Venezianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venetianische Renaissance war eine Nachfolge des Alterthums auf bloßes Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pilasterbau mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht blos das Allgemeine abstrahirt, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, daß Venedig sich an der grandios energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlag der

Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheueren Reichthum des Figürlichen kaum satt sehen konnte."

Dieser Bau, der dem Meister auf den Gipfel seines Ruhmes hob, hätte ihn indeß auch beinahe um Amt und Würden gebracht. Als nämlich das neunte Jahr über der Ausführung des Gebäudes zu Ende ging, 1545, suchte Sansovino die Einwölbung des oberen Gestocks soviel wie möglich zu beschleunigen und ließ, obwohl schon Frost eingetreten war, fortarbeiten. Da stürzte am 18. December, als man ohne sein Wissen den Lehrbogen am Ende des Gewölbes, dem Campanile zu, weggenommen hatte, ein großer Theil der Decke wieder ein. Sansovino wurde in Folge dessen sofort gefangen gesetzt und unter Verlust seines Amtes zu 1000 Ducaten Entschädigung verurtheilt. Die harte Behandlung des fast siebenzigjährigen Meisters erregte indeß einen solchen Sturm des Unwillens von Seiten seiner Schüler, Gönner und Freunde, unter denen Pietro Aretino mit seiner gefährlichen Zunge der eifrigste war, ja die Stimmung der zahlreichen Arbeiter, bei denen Sansovino sich ebensoviel Achtung wie Liebe erworben hatte, wurde so bedenklich, daß die Regierung seine Freilassung decretirte und, wie es heißt, nach mittelalterlichem Brauch den in's Gefängniß sperrte, auf dessen Anordnung die Verhaftung vorgenommen war. Wenn man dem Meister nun auch Titel und Amt zurückgab, so scheute man sich doch, den Richterspruch hinsichtlich der Geldentschädigung umzustoßen, trotz aller Verwendung, die von hochgestellten Männern, so von dem Gesandten Karls V., Diego Mendoza, vom Cardinal Bembo und andern ausging. Unter der Hand wußte man jedoch die Strafe durch besondere Vergünstigungen zu mildern, so daß Sansovino leicht darüber hinweg kommen konnte.

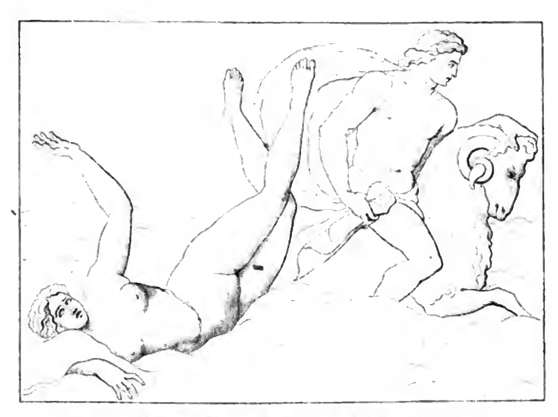
Gleichzeitig mit der Bibliothek entstand nach des Meisters Plane das Münzgebäude (Zecca) schlichter, derber und mehr in sich geschlossen, den praktischen Zwecken eines solchen Gebäudes entsprechend, ferner die Loggetta am Campanile, welche später zum Wachtlocal für den während der Senatssitzungen dienstthuenden Procurator von S. Marco bestimmt wurde. Als Bauwerk unbedeutend durch überladene Decoration und unharmonische Verhältnisse, bleibt diese Loggia immerhin wegen der feinen Ausführung der Details und des plastischen Schmuckes bewundernswerth. Ebenfalls in dieselbe Zeit seiner Thätigkeit fällt der Bau der Kirche S. Giorgio de' Greci (ein einfaches in der Mitte von einer Kuppel durchbrochenes Tonnengewölbe), welche jedoch erst nach seinem Tode (1583) vollendet wurde. Der Kirchenbau erscheint im Uebrigen als Sansovino's schwache Seite, wie denn über-

haupt die Renaissance auf diesem Gebiete nie zu jener großartigen Raumdisposition, einfachen Würde und erhabenen Schönheit gelangen konnte, welche allein der Geist des Mittelalters dem christlichen Gotteshause zu geben berufen war.

Noch viele stattliche Paläste, Villen und andere Gebäude entstanden während seiner bis ins hohe Greisenalter mit Frische und Kraft fortgeführten Amtsthätigkeit. Mit Aufzählung derselben wollen wir den Leser nicht ermüden. Dagegen haben wir seiner Wirksamkeit als Bildhauer noch zu gedenken, seit der Zeit wo er in Venedig eine zweite Heimat fand. Durch sein Amt und seine Bauten schon sehr in Anspruch genommen, scheint der Meister nur noch selten mit eigner Hand den Meißel geführt, ja auch nur Modelle für Metallguß gearbeitet zu haben. Wenn trotzdem eine große Anzahl der Sculpturwerke Venedigs seinen Namen tragen, so gehören dieselben in der Ausführung wohl zum größten Theil seinen Schülern an, deren sich nach und nach eine sehr große Anzahl um ihn gesammelt hatte. Schon die Ungleichheit der Arbeit läßt auf eine starke Betheiligung jüngerer und minder geschickter Kräfte schließen. Im Allgemeinen war die Schule Sansovino's von jenem frischen, gesunden und maßvollen Realismus beseelt, der auch die venetianische Malerei auszeichnete und zeigt nur geringe Spuren von der Ausartung der Plastik, die seit Michelangelo sich in's Effectvolle, Kolossale und Absonderliche oder in einen geistlosen Naturalismus verlor. Auch das hat Sansovino's Art mit der Weise der venetianischen Maler gemein, daß sie nicht in der naturgetreuen Nachbildung des Details ihre Stärke sucht, sondern in der allgemeinen Wahrheit der Naturauffassung, in der frischen Freudigkeit, mit welcher sie das menschliche Dasein abzuspiegeln bemüht ist. Die Disposition des Kunstwerkes ist meist noch ganz unbefangen ohne Rücksicht auf höhere Stylgesetze angeordnet, und diese Naivetät entschädigt für die Mängel der statuarischen Anlage.

Unter den Freistatuen, welche aus Sansovino's Werkstatt hervorgingen, sind die bekanntesten und größten die Riesenfiguren Neptun und Mars, welche gleichsam als Schutzgötter und Wächter venetianischer Macht an der von ihnen benannten Riesentreppe des Dogenpalastes aufgestellt sind. Sie gehören zu seinen späteren Werken (1555 begonnen, 1566 aufgestellt) und haben manche Mängel in den Körperverhältnissen, welche indeß nicht so sehr auffallen wie die unschöne gespreizte Stellung. Diese verkümmert die Wirkung der im Uebrigen großartigen Behandlung namentlich beim Anblick von vorn. In seinen kleineren Einzelnstatuen ist Sansovino im Allgemeinen

glücklicher, so namentlich in der Darstellung des h. Johannes über dem Taufbecken in der Kirche de' Frari, welche aus der ersten Zeit seines venetianischen Aufenthalts zu stammen scheint. Eben so trefflich im Gemüthsausdruck, aber gelungener in der Composition und dabei von hoher Schönheit der Gesichtsbildung, ist seine Statue der Hoffnung am Grabmal des Dogen Venier, und nicht minder ausgezeichnet die liegende Portraitstatue des todten Dogen (1556). Bedeutender als diese in Hinsicht der Portraitdarstellung ist jedoch der eherne Tommaso Rangone, welcher seinen Sitz über dem Portal der auf seine Kosten erbauten Kirche S. Giuliano ein-



Phryxis und Helle, nach Sansovino's Relief an der Loggetta des Campanile.

nimmt (1553). Endlich zählen noch die Bronzestatuen der Loggetta, Pax, Apoll, Mercur und Minerva darstellend, zu den besten Werken Sansovino's, wenn auch in den Motiven hier und da schon Spuren der Manier durchblicken.

Seine Reliefdarstellungen sind um so anziehender, je einfacher die Composition ist. Wie frisch und unbefangen sind nicht die griechischen Mythen erzählt, mit denen er den Sockel der Loggetta verziert hat, z. B. die Sage von Phryxis und Helle? Hier ist der Vorgang in der einfachsten Weise ausgesprochen, aber in so anmuthiger, wohlgefälliger Form, als hätte der Geist eines Phidias des Künstlers Hand geleitet. Berühmter

freilich sind seine figurenreichen Reliefs an der kleinen Bronzethür im Chor von S. Marco, an welcher Sansovino zwanzig Jahre lang gearbeitet haben soll. Das eine derselben stellt die Grablegung Christi, das andere die Auferstehung dar. Namentlich zeigt das erstere im Vordergrunde geistvoll componirte Gruppen, im Hintergrunde eine Landschaft mit Bezüglichkeiten auf die vordere Scene. Die Umrahmung dieser Hauptdarstellungen erinnert mehr noch als diese selbst an die sogenannten Pforten des Paradieses von Ghiberti am Baptisterium zu Florenz. An den Ecken springen nämlich Portraitköpfe vor, unter denen man Tizian, Aretino und den Meister selbst hat entdecken wollen, während an den Seiten kleine Statuetten der Propheten, an den horizontalen liegend, an den verticalen stehend, angebracht sind. Diese Einzelfiguren selbst, sowie die Portraitköpfe, sind von meisterhafter Ausführung.

Am 27. November 1570, also in seinem dreiundneunzigsten Jahre, starb Sansovino an Entkräftung und wurde in seiner Familienkapelle in S. Gemignano begraben. Als diese Kirche 1807 abgetragen werden mußte, hat man die Gebeine in das Oratorium des Seminars bei S. Samuelo gebracht. Eine Marmorurne, auf welcher die Büste des Meisters in Terracotta, von Alessandro Vittoria ausgeführt, steht, bezeichnet den Ort, wo die irdischen Ueberreste des berühmtesten Baumeisters Venedigs ihre Ruhestätte gefunden haben.

Sind wir bis hierher dem Meister auf seiner ruhmvollen Künstlerlaufbahn gefolgt, so mag es uns noch vergönnt sein, auch seiner Bedeutung als Mensch und Bürger zu gedenken, in welcher Hinsicht er uns ein kaum weniger befriedigendes Bild darbietet. Gleich Tizian nahm Sansovino in Venedig eine überaus glückliche Lebensstellung ein, die er zum Theil wohl seinen einnehmenden Manieren verdankte und durch feine Sitten, Herzensgüte und männliches Auftreten sich unverkümmert zu erhalten wußte. Mit seinen hohen Geistesgaben paarte sich Pflichttreue, Ehrlichkeit und rechtlicher Sinn, eine für jene Zeit seltene Erscheinung, wo Selbstsucht und Falschheit sich in Purpur und Talar breit machten. Obwohl er den innern Werth des Menschen zumeist schätzte, gab er doch viel auf eine zierliche äußere Erscheinung. Er mochte sich gern schmuck kleiden, wie Vasari erzählt, war auch immer sehr höflich in seinem Betragen, fand Gefallen an den Frauen bis in sein höchstes Alter und hatte besondere Freude daran, sie reden zu hören. Und auch die Frauen hatten den liebenswürdigen Meister gern, der in seiner Jugend bildschön war, als Mann sich vortrefflich hielt, ja selbst

noch als Greis mit schönem, weißem Bart, voll ehrwürdigen Ansehens, leicht und in aufrechter Haltung wie ein Jüngling einherschritt. Von den Krankheitsanfällen, die er während seines römischen Aufenthalts hauptsächlich selbst verschuldet hatte, befreite ihn die venetianische Luft vollständig. Ein Freund geselliger Vergnügungen und festlicher Freuden, war er nicht bedenklich im Genuß derselben, im gewöhnlichen Leben aber war er mäßig und lebte im Sommer fast nur von Früchten. Mit den trefflichen Eigenschaften des Gemüths verband er die Klugheit eines Weltmanns und glich auch darin dem Tizian, mit welchem er so manchen Zug gemein hat. Rasch in seinen Angelegenheiten, sagt sein Biograph, scheute er keine Mühe und versäumte nie seine Geschäfte, um dem Vergnügen nachzugehen. Er sprach geläufig und erging sich über alle Dinge, die er verstand, in umständlicher Rede. Dadurch war er Hohen und Niederen und seinen Freunden sehr angenehm. Muthigen und tapferen Geistes, wählte er in seiner Jugend gern den Größeren zu seinem Gegner, indem er zu sagen pflegte, wenn man mit Größeren streite, werde man größer, mit Kleineren aber kleiner. Freigebig gegen Jedermann, war er so liebevoll gegen seine Verwandten, daß er sich selbst viele Bequemlichkeiten versagte, um ihnen Beistand zu leisten. Dabei ließ er es aber an Nichts fehlen, wo es galt, seinem Stande und seiner hohen Stellung gemäß aufzutreten.

Wie sehr er die Kunst, namentlich die Bildhauerei, um ihrer selbst willen liebte, haben wir schon früher erwähnt. Deshalb war es ihm eine Freude, die Zahl seiner Schüler stets wachsen zu sehen, so daß sich seine Werkstatt zu einem förmlichen Seminar der Bildnerei für ganz Italien gestaltete.

Sein Sohn Francesco folgte dem Berufe des Vaters nicht, sondern studirte die Rechte, machte sich auch als Schriftsteller einen Namen und gründete später eine Buchdruckerei, welcher er mit großem Eifer und vielem Erfolge vorstand. Nach des Vaters Tode hatte der Sohn einen langwierigen Proceß mit der Regierung wegen der noch nicht bezahlten Arbeiten seines Vaters. Dieser Rechtsstreit ist insofern interessant, weil wir durch denselben genaue Daten über die Schätzung einiger Hauptwerke Sansovino's erhalten haben. So wurde die berühmte Bronzethür auf 2286 Ducaten abgeschätzt, die Rechnung für die beiden Giganten belief sich auf 1380 Ducaten.

Von den Schülern Sansovino's werden vier ausdrücklich als Gehülfen bei der Ausführung des plastischen Schmucks der Bibliothek genannt, an

der namentlich die Gestalten der Flußgötter in den Fensterzwickeln der Hauptfaçade von vorzüglicher Schönheit sind. Diese Schüler waren Tommaso und Girolamo Lombardo, Danese Cataneo und Alessandro Vittoria.

Als der bedeutendste Schüler oder Nachfolger des Meisters erscheint aber Girolamo Campagna, genannt da Vergna (geb. 1552 zu Verona, gest. nach 1621), einer der wenigen Bildhauer, welche noch über das 16. Jahrhundert hinaus die frische Kraft und liebenswürdige Naivetät des Schaffens beibehielten, die die goldene Zeit auszeichnet. Von ihm rührt die bronzene Gruppe am Hochaltar in S. Giorgio maggiore her, Christus auf der Weltkugel, welche von den vier Evangelisten getragen wird, ferner ein todter Christus mit zwei Engeln in S. Giuliano und ein gekreuzigter Christus mit den Heiligen Marcus und Franciscus auf dem Hochaltar des Redentore und noch manche andere tüchtige Bronzewerke in Venedig.

Danese Cataneo (geb. in Carrara, gest. 1573 zu Padua) neigte sich bereits zum Manierismus; so sind die Statuen desselben am Grabmal des Dogen Loredano (1572) bereits von affectirter Süßlichkeit (die Portraitstatue des Dogen selbst ist ein Werk Campagna's). An der Bibliothek arbeitete er vorzugsweise einige Genien in den Bogenzwickeln und die den Schlußstein der Bögen verzierenden Köpfe, im Hofe der Zecca die auf dem Brunnen befindliche Statue des Apollo, dem hier die Bedeutung des Plutus gegeben ist.

Besser hielt sich Alessandro Vittoria (st. 1605) an das Vorbild seines Lehrers, producirte leicht, aber auch leichtfertig. Als sein bestes Werk gilt sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, auf welchem er seine eigene Büste zwischen den allegorischen Figuren der Sculptur und Architektur und darüber im Giebel eine Ruhmesgöttin anbrachte. Seine Werke sind in Venedig sehr zahlreich. Unter seinen Bauten ist der Palast Balbi am Canal grande erwähnenswerth.

Tiziano Aspetti aus Padua (1565—1607), ein Schwestersohn Tizians, wich am weitesten von dem Lehrer ab, und in der gesuchten Großartigkeit vieler seiner Werke erkennt man den Einfluß Michelangelo's ohne den Geist desselben. Von ihm rühren die kolossalen Statuen des Moses und Paulus an der von Palladio erbauten Façade von S. Francesco della Vigna her.

Coreggio und seine Schule.

Wohl besser ist's, ohn' Anerkennung leben
Und durch Verdienst des Höchsten werth zu sein,
Als unverdient zum Höchsten sich erheben,
Groß vor der Welt und vor sich selber klein.

Lieder des Mirza-Schaffy von Bodenstedt.

Wir wenden uns nun bei weiterer Betrachtung der italienischen Malerschulen des 16. Jahrhunderts von der nördlichen Grenze des venetianischen Gebiets nach dem Süden der Lombardei. Dort liegt jenseits des Po im Modenesischen, unweit Reggio, ein kleines Städtchen, noch geringer an Bedeutung als Bassano, Coreggio mit Namen, der Geburtsort des großen Urhebers der weltberühmten „Nacht" in der Dresdner Galerie. Zu der Zeit, von welcher wir reden, bildete das kleine Gemeinwesen mit seinen paar tausend Einwohnern eine jener vielen Miniatur-Herrschaften, die sich bei der Auflösung des Feudalwesens in Italien unabhängig zu machen wußten. Einigen Klang hat der Name dieses Fleckens durch die Gemahlin Ghiberto's X., Herrn zu Coreggio, Veronica Gambara, erhalten, die geistreiche Dichterin und Freundin des Cardinals Bembo, welche nach dem Tode ihres Gatten die Regierung fortführte und im Jahre 1550 starb. Aber diese Glanzzeit würde das unbedeutende Landstädtchen in weiteren Kreisen kaum vor dem Vergessensein geschützt haben, wenn nicht in seinen Mauern die Wiege des großen Antonio Allegri gestanden hätte, der, nach üblicher Sitte als Künstler den Namen seines Geburtsortes annehmend, denselben unsterblich gemacht hat.

Viel ist über diesen Meister geschrieben und gestritten worden, mehr vielleicht als über irgend eine andere Größe des Cinque Cento. Pungileoni*), der sich am meisten Verdienste um die Biographie desselben erworben

*) Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto Coreggio. Parma 1817.

hat, zählt nicht weniger als 150 Schriftsteller auf, die sich mit Coreggio und seinen Werken befaßt haben. So manches Dunkel nun auch noch in der Geschichte seines Lebens und vorzugsweise seiner künstlerischen Entwickelung verblieben ist, so ist es doch den vereinten Bemühungen seiner Biographen gelungen, viele früher gangbare Irrthümer zu berichtigen und manchen unsichern Conjecturen einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu geben. Es ist hier nicht der Ort auf die vielen Controversen einzugehen, die von verschiedenen Seiten über Coreggio's Leben und Wirken auf-



Diana, aus den Fresken Coreggio's im St. Paulskloster bei Parma.

gestellt sind, doch scheint es nicht unangemessen, wenigstens den Irrthum von vorn herein ins rechte Licht zu setzen, der seit Vasari's Erzählung den Meister zum Gegenstand des allgemeinen Mitleids, ja geradezu zu einem Märtyrer seiner Kunst gemacht hat. Viel hat Oehlenschlägers weinerliches Drama in Deutschland dazu beigetragen, daß jene Meinung in Umlauf gekommen ist, wonach Coreggio in den kümmerlichsten Lebensverhältnissen, von Nahrungssorgen gedrückt, von anspruchsvollen Bestellern gepeinigt, ein elendes Dasein und ein trauriges Ende gehabt habe. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit der albernen Anekdote, die den kranken Meister unter

der Last eines Sackes mit Kupfermünzen, der Bezahlung für sein letztes Gemälde, auf der Landstraße erliegen läßt, — sind die Werke des Meisters selbst ein unwiderlegbarer Protest gegen die ihm angedichtete Schwermuth und hypochondrische Stimmung. Denn wo ist größere Heiterkeit, wo mehr jubelnde Lebenslust zu finden als in den Schöpfungen seiner Palette? Und sollte der Künstler wohl in seinem Schaffen so sehr sich selbst verläugnen, so sehr seiner Natur zuwider handeln können, wie er es alsdann gethan hätte? „Wir wissen zwar", bemerkt der Uebersetzer des Vasari sehr richtig, „daß die berühmtesten komischen Schauspieler außerhalb der Bühne unter



Eine Putte aus den Fresken Coreggio's im St. Paulskloster.

der schwärzesten Hypochondrie litten; aber dem Schauspieler, der in einzelnen Stunden großer Anstrengung seine eigene Person zum Kunstwerk macht, scheint eine ganz andere Organisation nöthig zu sein, wie dem Maler, der langsam und allmälig seine inneren Anschauungen objectiv in Bildern herstellt." Und weiter — wie wäre es wohl denkbar, daß in jener Zeit, wo der Kunstenthusiasmus ganz Italien erfüllte, wo in unmittelbarer Nähe seines Geburtsortes, in Mantua und Ferrara, die fürstlichen Höfe in der Pflege der schönen Künste wetteiferten, ein so eminentes Talent ein verborgenes, freud- und freundloses Leben geführt hätte? Allerdings ist Coreggio niemals auf die große Bühne des Kunstlebens getreten, und eine gewisse

Genügsamkeit, ein Behagen an dem kleinstädtischen Familienleben, eine angeborene Schüchternheit mag der Grund gewesen sein, daß er nicht nach größeren Lorbeeren und nach besserer Bezahlung verlangte. In dem kleinen Bezirke, in welchem sich sein Leben und Wirken abspann, fand er vollauf Beschäftigung, manche Anerkennung und einen, wenn auch mäßigen, Lohn für seine Arbeit. Ja, wenn er nicht so überaus gewissenhaft in der Ausführung seiner Gemälde gewesen wäre, nicht stets die besten Stoffe, die feinsten und theuersten Farben gewählt und mit unermüdlichem Fleiße das Gemalte immer wieder von Neuem übergangen hätte, um ihm den höchsten Grad der Vollendung zu geben, — er würde auch bei der — mit Tizians Ehrensolden verglichen — mäßigen Bezahlung, die ihm zu Theil wurde, eingezogen wie er lebte, ein vermögender Mann geworden sein. Doch genug der Gründe, die gegen Vasari's und seiner Nachbeter Klagen über das traurige Schicksal unseres Meisters sprechen! Die Specialforschung in den Archiven der Klöster und Städte, in welchen Coreggio arbeitete, hat in neuerer Zeit unwiderleglich dargethan, daß sowohl der Künstler selbst als auch seine Angehörigen, wenn sie auch nicht grade reiche Leute waren, doch immerhin sich eines gewissen bürgerlichen Wohlstandes erfreuten.

Begründeter ist dagegen allerdings die Klage, daß Coreggio bei seinen Lebzeiten nicht nach Verdienst geschätzt worden ist. Aber wäre er glücklicher gewesen, wenn er große Gönner gefunden hätte, würde er, auf andere Bahnen getrieben, nicht vielleicht die ihm innewohnende Originalität und die Kunstgeschichte damit eine neue Species vollendeter Meisterschaft eingebüßt haben? Doch wozu die müßige Frage; — die Nachwelt hat ihm in überreichem Maße vergolten, was ihm die Mitlebenden versagt hatten. Schon die zweite und dritte Künstlergeneration stellte ihn neben und über Rafael, namentlich die Bologneser, die vor Neid und Mißgunst nicht wußten, wie sie den Ruhm des größten künstlerischen Genie's der Welt herabdrücken und verkleinern sollten. „Ich werde toll und weine im Herzen“, schrieb Annibale Carracci in einem Briefe vom Jahre 1580, „wenn ich mir des armen Antonio Unglück nur denke; ein so großer Mensch, wenn er anders ein Mensch und nicht ein eingefleischter Engel ist, muß hier in einem Lande verkümmern, wo er nicht erkannt, nicht bis zu den Sternen erhoben wird, und muß hier unglücklich verscheiden?“ Der Coreggio-Cultus hat von dieser Zeit an fortgedauert bis auf unser Jahrhundert, bis zur Wiedererweckung eines geläuterten Kunstgeschmacks, dem die geistige Schönheit, die ewige Wahrheit Rafaelischer Gestalten höher stehen mußte, als das nur Wohlge-

fällige, Sinnlich-Reizende, selbst wenn es mit dem ganzen Aufgebot der Farbenmittel und Lichtwirkungen eines Coreggio zur Erscheinung kommt.

Gehen wir auf den Kunstcharakter Coreggio's ein, so wird uns die Verehrung, welche ihm spätere Zeiten zollten, weniger auffallen. Wir berührten schon den Grundzug desselben, den wir als das Streben nach Darstellung des Sinnlich-Reizenden in vollendeter Wirklichkeit bezeichnen können. „Das Sinnliche", bemerkt Burckhardt, „hat aber in der Kunst eine große Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dasselbe einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das Sinnlich-Reizende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch." Kann es uns nun Wunder nehmen, daß die große Menge sich von Coreggio angezogen fühlt, während sie für Rafaels Wunderwerke nur eine unbestimmte Ehrfurcht, aber kein eigentliches Verständniß hat? Kann es uns Wunder nehmen, daß in Zeiten, wo ein mißverstandener Idealismus zum Barocken und Verschrobenen führte, oder ein ebenso seelenloser Naturalismus mit bewußter Absicht in folgemäßiger Gegenwirkung jede höhere Inspiration abwies, — die lebensvolle Realität der Schöpfungen Coreggio's zu übertriebener Bewunderung gelangte?

Man machte an Coreggio gleichsam eine neue Entdeckung. Man konnte sich nicht satt sehen an der Natürlichkeit der Mienen und Geberden, in denen der angenehme Affect in dem Augenblicke des Culminationspunktes mit überzeugender Wahrheit dargestellt war. In dieser Natürlichkeit glaubte man das gefunden zu haben, was der Kunst noch fehle, und indem man nun mit ausgesprochener Absicht erstrebte, was bei Coreggio selbst Sache der Individualität, des künstlerischen Impulses war, verrannte man sich in jene trostlosen Abwege des Naturalismus, welche zu vermeiden dem Meister selbst nicht immer gelingen wollte.

Ist es schon unter allen Umständen eine bedenkliche Bahn, auf welche die Kunst geräth, wenn sie der Hauptsache nach nichts weiter will, als den Augenblick lebhaften Affects dauernd zu machen, der doch eben nur ein flüchtiger Moment ist — mit andern Worten, ein (allerdings wesentliches) Mittel zur Erzielung einer vollendeten Totalwirkung zum Zweck des ganzen Kunstwerks zu erheben, so wird diese Bahn noch viel bedenklicher, wenn sie hart an dem Abgrunde hinläuft, in welchem die Grazie hinabstürzt, die sich zur Hetäre herabwürdigen ließ. Indem Coreggio sich nicht scheute, auch die drastischen Affecte aufzugreifen, welche aus der Befriedigung mächtiger

Sinnentriebe hervorgehen, gab er der Kunst einen Fingerzeig nach jenem Abgrunde. Der Meister selbst ist auch hier in den meisten Fällen noch genießbar vermöge seiner fast kindlichen Naivetät, seiner reizenden Einfälle, die den Einspruch der Sitte nicht aufkommen lassen. Er faßt die Gegenstände spielend auf und weiß scherzend selbst den Sittenrichter zu bestechen. Und in diesem gefährlichen Spiele und in dieser ungebundenen Laune liegt ein nicht geringer Theil des Reizes verborgen, mit welchem er den Beschauer zu fesseln weiß. Mit der Ursprünglichkeit der Auffassung, mit der Absichtslosigkeit der Darstellung entfliegt natürlich der poetische Duft, der, verstärkt durch das wunderbare Spiel des Lichtes, über Coreggio's Werke hingehaucht ist. Es ist daher begreiflich, zu welch' häßlichen Verirrungen diese Richtung bei den Jüngeren führen mußte, die dieser Naivetät entbehrten, ja nicht einmal die Mittel besaßen, durch Licht und Farbe das Auge zu reizen und von dem Eindruck des Grobsinnlichen abzulenken. Was bei unserm Meister Anmuth ist, wird bei den Nachahmern Gefallsucht, das Zierliche verfällt ins Gezierte, der Affect verwandelt sich in Affectation, die Schwärmerei in Sentimentalität.

Nicht minder gefährlich wurde Coreggio für seine Nachahmer nach einer andern Seite hin. Ein Hauptmittel, welches er mit rastloser Mühe ausbildete, um zu jener überraschenden Naturwahrheit des Affects zu gelangen, bestand in der Wirklichmachung des Raumes. So lange er Tafelbilder malte und nicht absichtlich Lagen und Stellungen wählte, bei denen die perspectivische Verschiebung der Linien die größte Meisterschaft der Zeichnung erfordert, mag ihn deshalb kein Tadel treffen. Etwas anderes war es, als er in seinen Deckengemälden, namentlich im Dom zu Parma, das ganze Gewölbe in einen unendlichen Raum auflöste und mit aufwärts schwebenden Figuren füllte, die dem Beschauer ihre Füße und Schenkel entgegen strecken. Auf die Weise froschartig verkürzt, lassen die meisten Engel und die auf Wolken thronenden Heiligen von ihren Oberkörpern nichts sehen, so daß gleich über den Knieen meist schon der Kopf sichtbar wird. So bewunderungswürdig nun auch die Virtuosität ist, mit welcher der Meister das schwierige Problem löste, so bedauerlich ist es, daß er dieser Virtuosität jede höhere Anforderung der Kunst zum Opfer brachte; denn hier hat die Raumwirklichkeit nicht nur die Möglichkeit zur Entwickelung schöner Linien und Formen, sondern auch zur Erfüllung des billigerweise zuerst an ein Kunstwerk zu erhebenden Anspruchs auf Deutlichkeit in der Schilderung des Vergangs, vorweg genommen, von dem Widerspruch gar nicht zu reden, in welchen die Malerei

durch solche Willkür zur Architektur geräth, die ja eben die, nach künstlerischen Gesetzen angeordnete, feste Umschließung eines bestimmten Raumes ist. Coreggio führte ein Wunderding aus, um Wunderdinge als wirklich erscheinen zu lassen, während es doch für Wunder überhaupt keine natürlichen Gesetze, keine Wirklichkeit geben kann. Den Verstoß gegen die Sitte wird der Gebildete an einem Kunstwerk rügen, aber eine Verläugnung des gesunden Menschenverstandes läßt sich auch der große Haufen nicht gefallen. Man kann daher jenen frommen Pater nicht tadeln, der nach Enthüllung der Decke des Doms zu Parma, statt in Bewunderung auszubrechen, ausrief: Voi ci avete fatto un guazzeto di rane! (Ihr habt uns da ein Froschragout gemacht!)

Coreggio's Realismus war wesentlich anderer Natur als derjenige, welcher die Venetianer auszeichnet. Die Schönheit der sinnlichen Erscheinung steht bei ihm erst in zweiter Reihe. Er konnte gelegentlich sehr unschöne Engel und sehr ordinär aussehende Heilige malen. Seine weiblichen Figuren kann man durchweg wohl hübsch nennen, selten aber schön. Sie stehen dem Genre näher als der Historie.

Ist bei den Venetianern der Moment der Ruhe und Würde vorwiegend, so herrscht bei ihm die sinnlich-geistige Erregtheit und die Grazie in den Bewegungen vor. Seine Gestalten kennen nicht das dauernde Behagen einer glücklichen Existenz, sie erscheinen fast immer unter dem Einfluß eines momentanen Affects von vorwiegend heiterer Färbung. Interessiren uns die venetianischen Charakterköpfe durch die in ihnen ausgesprochene Individualität, durch die menschliche Bedeutsamkeit, die von der dargestellten Situation unabhängig ist, so fesselt uns bei Coreggio der Moment selbst und die von dessen Einflüssen bedingte höhere Erregtheit des Nervenlebens. Seine Gestalten durchpulst ein rasches Blut. Sie sind nicht blos genußfähig, sondern genießend bis zum völligen Sinnenrausche. Von der muthwilligen Fröhlichkeit schäkernder Kinder bis zu den Wonneschauern der Wollust ist ihm die ganze Scala freudiger Empfindungen geläufig. Und selbst wo er den Schmerz darstellt, leiblichen oder seelischen, hält er den Balsam der Freude oder des Trostes bereit, und das Pathos erreicht wohl einen leidenschaftlichen, nie aber einen innigen, tiefempfundenen Ausdruck. Gern weicht er den schmerzlichen Empfindungen aus und weiß selbst schmerzhaften Gegenständen eine heitere Seite abzugewinnen, wie in seinem h. Sebastian, wo der Gegenstand dieses Bildes nicht das Leiden des Märtyrers, sondern der Jubel des Himmlischen über den Sieg des Märtyrerthums ist. Ebenso ist

auch in dem h. Franciskus und der Katharina die wohlthuende Empfindung ausgedrückt, welche nach überstandenem Leiden liebevolles Mitleid, wie einen Balsam, in die Seele träufelt.*) Diese Gefühlsschwelgerei, diese Empfindsamkeit oder Sensibilität (nicht Sentimentalität — absichtliches, bewußtes Höherschrauben der Empfindung) zeigt oft einen auffallenden Anklang an die Schwärmerei der Madonnen und heiligen Frauen des Perugino und Francia, deren große Augen und schwere Augenlider man freilich mit mehr verweltlichtem Ausdruck bei Coreggio wiederfindet. Andererseits scheint die Schule des Lionardo in dieser Beziehung ihn noch mächtiger beeinflußt zu haben. Aber er hat sie im Affect überboten. Coreggio ist und bleibt der affectvollste Künstler. Aus dieser Verschmelzung von geistigem und sinnlichem Leben, von Gefühl, Empfindung und dieser heiteren lebhaften Stimmung gehen alle Eigenthümlichkeiten in Colorit, Beleuchtung und Zeichnung hervor, welche seine Werke so vorzüglich auszeichnen.

Sein Colorit ist (wie das der Venetianer) heiter und der Zauber desselben beruht auf einer zarten Reizbarkeit des Auges für die Verhältnisse der Farben untereinander und ihrer leisen Abstufungen, aber nicht auf energischen Lokalfarben. Daher kommt es, daß alle Farben bei ihm harmonisch und lebhaft erscheinen, wenn auch jede für sich gebrochen und gemildert ist. Coreggio pflegte sehr licht zu untermalen und dann seine Gemälde immer höher heraufzustimmen.

Aus eben dieser Reizbarkeit ist sein Helldunkel zu erklären, welches man sich gewöhnt hat, als seine Domäne zu betrachten. Er empfand die Abstufung von Hell und Dunkel so lebhaft wie die von Kraft und Milde der Farbe. Daher erscheint bei ihm schon als Schatten, was anderen Malern oft als Licht hervorzubringen kaum möglich sein möchte; denn Coreggio vermochte das Licht in unendliche Grade abzumessen, so daß es blendend zu sein scheint und doch nicht ist, nicht zu reinem Weiß erbleicht und der tiefste Schatten noch farbige Finsterniß, aber nicht farbloses Schwarz wird. Alles Helldunkel beruht aber eben auf diesen relativen Verhältnissen von Hell und Dunkel, so daß jede Abstufung als Licht gegen ein Dunkleres, als Schatten gegen ein Lichteres erscheint, hingegen die beiden äußersten Grenzen, Schwarz und Weiß, vermieden werden. Freilich gehört ein so empfindsames Auge dazu, wie das des Coreggio, um diese Grade abzu-

---

*) Vergl. Quandts geistvolle Bemerkungen in seiner Uebersetzung von: Lanzi, Gesch. der italienischen Malerei. II. S. 319, denen diese Charakteristik zum Theil entnommen ist.

wägen. Dieses bewunderungswürdige Spiel des Lichtes ist ganz Erzeugniß des Kunstsinnes und nicht Wirkung eines Kunstgriffs, wie einige in Betreff seiner Magdalene gemeint haben, weil dies Bild auf einen goldenen Grund (vergoldete Kupfertafel) gemalt sei. Allein die Vergoldung trägt nichts zur Wirkung der Beleuchtung bei, sondern war lediglich eine Vorsichtsmaßregel, damit die Malerei nicht etwa von Grünspan zerstört werde.

Dieses Affectvolle und Empfindsame zeigt sich auch im Style seiner Zeichnung. Die Schönheit der Formen genügt ihm noch nicht, er sucht ihnen auch eine reizende, eine überraschende Ansicht abzugewinnen und daher kommen die häufigen Verkürzungen in seinen Bildern. Seine Bilder lächeln und weinen und Lebendigkeit zuckt bis in alle Zehen und Fingerspitzen.

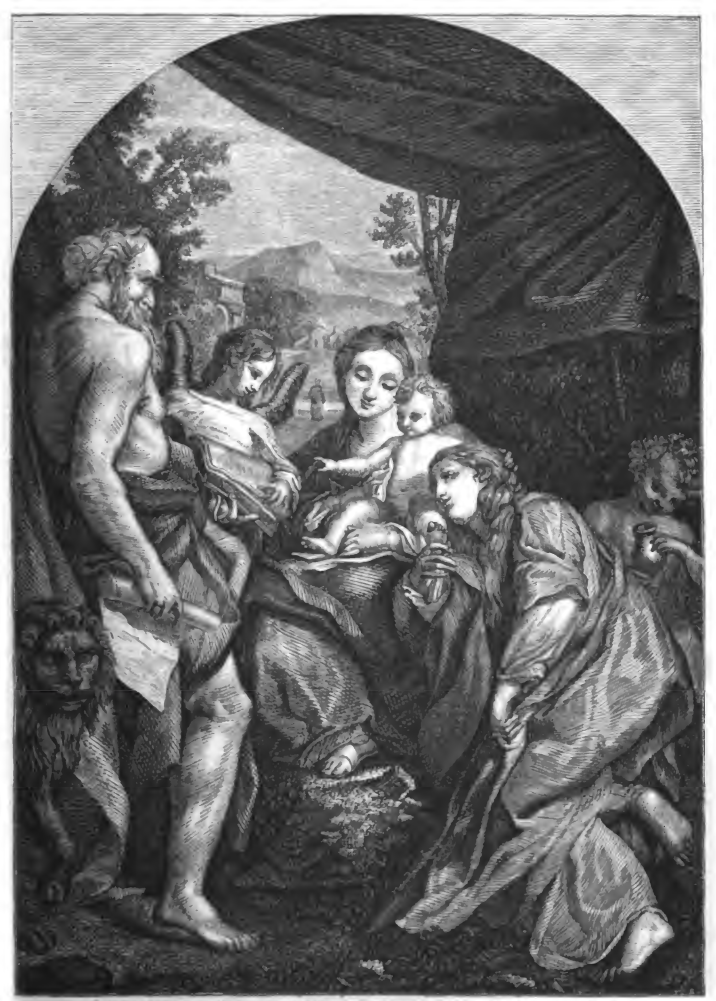
Es bedarf wohl kaum einer Erwähnung, daß eine so organisirte Künstlernatur in der Zeichnung minder streng war als Michelangelo oder Lionardo, daß Coreggio in Bezug auf Formsinn und Liniengefühl weit hinter Rafael zurück blieb, daß seine Composition ein lockeres Gefüge hatte und seine Gedanken, so mannigfach sie sind, sich auf einer niedern Sphäre hielten, wohl gefallen und überraschen, selten aber durch Tiefe und Gehalt die Seele ergreifen und von der Wucht des Materiellen befreien. Bei alledem bleibt Coreggio der Ruhm vollendeter Meisterschaft auf dem ihm eigenthümlichen Gebiete, welches er eroberte ohne Hülfe, ohne äußeren Antrieb nur vermöge seiner reichen Begabung und seines rastlosen Kunsteifers.

Und um so mehr ist dies anzuerkennen, als die Schule, in welcher er aufwuchs, seinem frühreifen Geiste fast nichts Anderes zu bieten wußte, als die Kenntniß der gewöhnlichen praktischen Handgriffe. Was darüber hinausging, mußte er sich selbst anzueignen suchen durch Anschauen und Studium älterer Meisterwerke, durch eigne Beobachtung der Natur und des Lebens.

Antonio Allegri wurde muthmaßlich im Jahre 1494 zu Coreggio geboren. Er selbst pflegte sich auch wohl Antonio Leto oder Lieto zu nennen und zu unterschreiben, weshalb man darüber in Zweifel gerathen ist, ob Allegri oder Lieto sein Familienname gewesen sei. Dem Sinne nach laufen beide Worte ziemlich auf Eins hinaus und es mag sein, daß in jener Zeit sich weniger Bedenken gegen eine Namensänderung geltend machten als heutzutage, wo man schwerlich damit einverstanden sein würde, wenn Jemand der Fröhlich heißt, Quittungen oder andere Documente mit Lustig unterschreiben wollte. Die Kunstgeschichte hat den Meister Coreggio getauft, und für sie hat der Streit haarspaltender Gelehrter kein sonderliches Interesse.

Der Vater Antonio's, Pellegrino mit Namen, gehörte dem Kaufmannsstande an. Sein kleines Geschäft scheint derselbe erst beim Heranwachsen des Sohnes in größeren Schwung gebracht zu haben, nachdem er sich 1516 mit einen gewissen Vicenzo Mariani associirt und demselben 1519 seine Tochter, Antonio's Schwester, zur Frau gegeben hatte. Unsicher ist die Kunde über die Umstände, welche den jungen Antonio der Malerei zuführten; doch wird jetzt im Allgemeinen angenommen, daß es das Verdienst eines Oheims väterlicherseits, des Lorenzo Allegri, gewesen ist, die ersten Keime des frühreifen Talents gepflegt zu haben. Außerdem wird Antonio Bartolotti, ein mittelmäßiger Maler seiner Vaterstadt, welcher 1527 gestorben ist, als erster Lehrer Antonio's genannt. Die Tradition läßt sodann den strebsamen Jüngling nach Modena wandern, um bei Francesco Bianchi Ferrari, genannt il Frari, bessere Unterweisung in der Kunst zu suchen, als sein Geburtsort ihm zu bieten vermochte. Dieser Meister starb 1510, und wenn jene Nachricht auf Wahrheit beruht, so beweist sie die Frühreife des Schülers, der um diese Zeit erst sechszehn Jahre zählte. Triftige Gründe gegen die Richtigkeit derselben sind im Uebrigen nirgends geltend gemacht, vielmehr spricht die Verwandtschaft eines Gemäldes jenes Bianchi im Louvre zu Paris mit dem sogenannten h. Franciscus Coreggio's in der Dresdner Galerie unzweifelhaft zu Gunsten derselben. Weniger glaubhaft ist es, daß um dieselbe Zeit schon ein Freund unseres Meisters, Antonio Begarelli, ein tüchtiger Bildhauer zu Modena, fördernd auf das Talent des Coreggio eingewirkt habe, da jener erst 1498 geboren wurde. Vielmehr scheint das Verhältniß ein umgekehrtes gewesen zu sein, so daß die Grazie und Lebendigkeit der plastischen Werke Begarelli's dem Einfluß der Gemälde des älteren Freundes zuzuschreiben ist. Daß Coreggio sich in Folge dieses Umgangs auch mit der Sculptur befaßt habe, ist bei der reichen künstlerischen Begabung unseres Meisters zum mindesten nicht unwahrscheinlich, und wenn ihm auch die Sage vielleicht zu viel Ehre anthut, die ihm die Ausführung der drei schönsten Figuren einer Kreuzabnahme Begarelli's in Terracotta (jetzt in S. Agostino zu Modena) zuschreibt, so darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß Coreggio eingehende plastische Studien gemacht hat, um zu der vollendeten Ausprägung der Körperformen zu gelangen, welche seinen Gemälden eigenthümlich ist.

Andere schreiben diese Seite seiner Kunstfertigkeit sowie den heiteren Ton seines Colorits den Einflüssen der Werke des Andrea Mantegna zu, die er zu sehen und zu studiren Gelegenheit hatte, als ihn eine 1511 in



Madonna mit dem h. Hieronymus (Der Tag), nach Coreggio's Gemälde in der Galerie zu Parma.

seiner Vaterstadt ausgebrochene Pest veranlaßte, nach Mantua zu gehen. Andrea, der Hauptmeister der Paduanischen Schule, welche bekanntlich die Regeneration der Malerei auf Grund der Antike anstrebte, war damals schon seit fünf Jahren todt und wenn, wie versichert wird, Coreggio Lehre und Unterricht eines Mantegna genoß, so kann es nur die des Francesco Mantegna gewesen sein, der seinem Vater in der von diesem eingeschlagenen Richtung folgte. Im Jahre 1513 kehrte Antonio nach seinem Geburtsorte zurück. Seine Lehr- und Wanderjahre waren beendet und, obwohl erst 19 Jahre alt, konnte er damals getrost mit den Meistern von Modena, Mantua und Parma den Wettlauf beginnen.

Seine volle Reife wurde ihm erst später. Noch waren in ihm die Eindrücke mächtig, die er von Anderen empfangen, noch hatte er den Bruch mit den Voraussetzungen nicht vollzogen, welche die kirchliche Tradition an die Kunst stellte. In seinen Jugendwerken, soweit wir sie kennen, lebt und athmet noch viel von jener holden Schwärmerei, jener Innigkeit des religiösen Gefühls, welche zuerst Fluß und Leben in die starren Typen kirchlicher Andachtsbilder brachte. Wenn es wahr ist, daß Veronica Gambara, Marchese von Coreggio, dem jungen Antonio die ersten größeren Aufträge ertheilte und von demselben ihren Palast mit Gemälden schmücken ließ, so ist sehr zu bedauern, daß dieser Palast in der Folge ein Raub der Flammen war und bis auf den Grund niederbrannte. Was sonst an Jugendwerken unseres Meisters vor dem Jahre 1513 erwähnt wird, kann weder durch Documente als echt nachgewiesen, noch durch kunstkritisches Vergleichen wahrscheinlich gemacht werden. Als eine solche erste Probe des Talents wird eine in England befindliche Gefangennahme Christi mit dem Jüngling, der fliehend den Mantel fallen läßt, bezeichnet, ferner ein Wirthshausschild, welches der Marquis von Stafford in Yorkhouse besitzt, ein Packpferd und einen Packesel mit zwei Treibern darstellend.

Die ersten nachweisbaren Spuren von der künstlerischen Wirksamkeit Coreggio's datiren aus dem Jahre 1514, dem zwanzigsten Lebensjahre des Meisters. Die Franziskaner zu Carpi beauftragten ihn damals mit der Herstellung eines Altarblattes für ihre Klosterkirche, und Coreggio malte für dieselbe das unter den Namen des h. Franciscus oder auch des h. Antonius bekannte Bild in der Dresdner Galerie. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, welche inmitten eines architektonischen Hintergrundes thront. Vor dem Thronsitze sieht man die schon erwähnten Heiligen zur Linken, während rechts der Täufer Johannes und die h. Katharina ihren

Platz erhalten haben, (bekannt durch den Stich von Lutz). Wenn ein anderes Altarbild mit den vier lebensgroßen Figuren Petrus, Margaretha, Magdalena und Antonius von Padua, gegenwärtig in London in der Sammlung des Lord Ashburton, aus der Hand des Meisters im Jahre 1513 hervorgegangen ist, so bekundet das vorher genannte bereits einen bedeutenden Fortschritt in der Technik. Das enge Gefält der Gewänder erinnert zwar noch an die schwärmerische Gefühlsweise des Bianchi Ferrari und seiner Geistesverwandten Perugino und Francia, aber in der Farbe selbst ist die ehemalige Trockenheit schon fast gänzlich verwischt und hat der zarten Weichheit und dem sanften Schmelz Platz gemacht, welcher Coreggio's spätere Werke auszeichnet. Das Bild ist mit der Unterschrift Antonius de Allegris P. versehen und wurde von den Franciskanern mit 100 Golddukaten oder Zecchinen honorirt, eine für einen zwanzigjährigen Künstler gewiß nicht geringe Summe, welche genugsam beweist, daß man sein Talent frühzeitig zu schätzen gewußt hat.

Vielleicht um dieselbe Zeit malte Coreggio das Bild seines Arztes, des Dottore Grillenzoni, in der Dresdener Galerie. Nach der Meinung des Pungileoni stellt das Portrait die Züge des berühmten Arztes und Professors Gianbattista Lombardi dar, unter dessen Leitung die von Veronica Gambara gegründete Akademie zu Coreggio stand. An dieser Anstalt soll auch unser Meister seine schönwissenschaftliche Bildung empfangen und sich besonders der wohlwollenden Unterweisung ihres Leiters vorzugsweise bei seinen anatomischen Studien erfreut haben. Das Bild hat deshalb ein erhöhtes Interesse, weil es eins der wenigen Portraits ist, welche Coreggio gemalt hat. Kenner finden diesen vortrefflichen Charakterkopf in der Auffassung sowohl wie in der Farbenbehandlung von solcher Uebereinstimmung mit der Art der gleichzeitigen Venetianer, daß man versucht sein könnte, das Werk dem Giorgione oder Tizian zuzuschreiben.

Die nun folgenden Werke des Meisters bekunden einen ungemein raschen und entschiedenen Fortschritt desselben auf der ihm eigenthümlichen Bahn. Mit dem kecken Uebermuth eines, der eignen Kraft bewußten, Genies sagt er sich los von jeder vordem gültigen Autorität und siegreich überwindet seine Individualität jedes traditionelle Vorurtheil, welches die Kunst in bestimmte Schranken einengte. Er wird fortan mehr und mehr sein eigner Gesetzgeber und überläßt sich rückhaltlos den Antrieben seines schöpferischen Geistes. Bedächtige Gelehrte haben diese Verwandlung als Folge gewisser äußerer Einwirkungen erklären zu müssen geglaubt, und

der erfindungsreiche Pater Resta, der einen großen Gemäldehandel trieb, zu dessen Förderung es ihm auf allerlei Fälschungen der Kunstgeschichte nicht ankam, läßt Coreggio zwei Mal nach Rom wandern, wo er aus den Werken Rafaels Belehrung und Begeisterung geschöpft haben soll. Von eben demselben Pater rührt auch die bekannte Anekdote her, welche den Meister vor dem Bilde der heiligen Cäcilia Rafaels in die Worte ausbrechen läßt: Anch' io son' pittore! Daß man aber, abgesehen von der notorischen Unzuverlässigkeit des Pater Resta, aus Coreggio's künstlerischer Entwickelung einen Beweis für seine Anwesenheit in Rom hat ableiten wollen, ist, wie Quandt sehr richtig ausführt, um so unbegreiflicher, weil er freier vom fremden Einfluß war, als irgend ein Anderer, sich rein aus sich selbst entwickelt hat; denn man kann in seinen Werken dem Entwickelungsgange eines reichbegabten und ganz eigenthümlichen Geistes folgen, ohne eine Spur von fremder Einwirkung zu bemerken. Wenn Coreggio die Werke Rafaels in Rom gesehen hätte, so müßten sich Eindrücke davon in seinen Bildern finden, und was jetzt Entfaltung eines und desselben Grundzugs ist, würde dann als Veränderung des Styls erscheinen. Die Stimmung aber, welche als eine jugendliche, fast wehmüthige Heiterkeit in seinen ersten Werken erscheint, klärt sich immer mehr und mehr in seinen späteren Gemälden zu einer oft an Muthwillen grenzenden Fröhlichkeit auf, wie es denn in dem Leben glücklicher und reichbegabter Menschen zu geschehen pflegt, daß ihr Gemüth immer froher wird, je bewußter sie sich werden und je klarer sie die Welt in's Auge fassen.

Als ein Product der Uebergangszeit betrachtet man allgemein eine Ruhe auf der Flucht nach Egypten in den Uffizien zu Florenz. Hier ist dem Gegenstande der heiligen Geschichte bereits ein moderner genrehafter Zug geliehen. Der h. Joseph bricht einige Datteln von einem Baume um sie dem Jesuskinde zu reichen. Einige Befangenheit zeigt sich noch, nach Burckhardts Meinung, in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die Datteln anzunehmen. Dieses Bild malte der Meister für einen Cavalier Murani, der es für seine Familienkapelle in der Kirche S. Francesco zu Coreggio bestimmt hatte. Es heißt, das Franz I. von Este, Herzog von Modena, der 1629 die Herrschaft Coreggio von Spanien kaufte, sich so sehr in dies Bildchen verliebt hatte, daß er, um es an sich zu bringen, zu einem Quiproquo seine Zuflucht nahm. Er schickte nämlich den Maler Boulanger unter dem Vorwande hin, dasselbe copiren zu lassen. Dieser nahm seine Copie, setzte dieselbe an die

Stelle des Urbildes und nahm dieses mit sich nach Modena. Der Einspruch der getäuschten Mönche wurde später durch die Schenkung einiger Ländereien beschwichtigt. Nachmals kam das Bild in Besitz der Mediceer, welche es gegen das Opfer Abrahams von Andrea del Sarto (jetzt in der Dresdner Galerie) eintauschten. Derselben Periode gehört auch die große Kreuztragung in der Galerie zu Parma an, in welcher Coreggio die Macht des Geistes über das physische Leiden, die über den höchsten Schmerz siegende Heiterkeit der Seele mit ergreifender Wahrheit darstellte. Das Interesse concentrirt sich auf die beiden Hauptfiguren, Christus und die ohnmächtig werdende Maria. Ein drittes Bild endlich aus dieser Frühzeit ist die, das Christuskind verehrende Maria in den Ufficien zu Florenz, wunderbar schön gemalt, das Kind in höchst anmuthiger Weise verkürzt. Der Ausdruck der Verehrung wird man in diesen Bilde aber nicht finden, vielmehr scheint die Mutter dem auf dem Heu liegenden lächelnden Kinde mit den Händen Etwas vorzumachen, um es zu unterhalten.

Es war im Jahre 1519 als der Künstler berufen wurde, seine erste größere Aufgabe in der Frescomalerei zu lösen. Donna Giovanna da Piacenza, Tochter eines vornehmen Parmesaners und Abtissin des Klosters S. Paolo zu Parma, beabsichtigte die Räume dieses Klosters mit Fresken ausschmücken zu lassen, und Coreggio, der sich damals in Parma aufhielt, war von ihr dazu ausersehen, eins dieser Gemächer in einen Festsaal zu verwandeln, wo heitere Weltlust den Beschauer jeden Gedanken an klösterliche Zucht und Abgeschlossenheit vergessen ließ.

Die Nonnen jenes Klosters standen damals nicht unter Clausur und, statt in stiller, gottgefälliger Beschaulichkeit und strenger Uebung christlicher Pflichten zu leben, fanden sie ihre Aufgabe darin, jeden Tag zu einem Festtage zu machen und alle Götter der Freude zu ihrer Unterhaltung und Belustigung herbeizurufen. Gaben doch die großen Würdenträger der Kirche im funfzehnten und zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts im Allgemeinen den Ton zu dieser Verweltlichung religiöser Einrichtungen an! Der Nepotismus in Rom und die Simonie in den Provinzen nahmen keinen Anstand, die unwürdigsten Bewerber zu den höchsten geistlichen Ehrenämtern zuzulassen. Hielt es doch Tizian, um nur ein Beispiel anzuziehen, nicht für unmöglich, seinem Freunde Aretino den Cardinalshut zu verschaffen, dessen Irreligiosität und laxe Sitten doch in ganz Italien zum Sprichwort geworden waren! Genug, Giovanna von Piacenza war eben nichts weniger als eine Betschwester und hatte solchen Gefallen an einer mythologischen Darstellung Coreggio's gefunden,

daß sie um jeden Preis eins ihrer Zimmer von des Meisters Hand mit Gegenständen der griechischen Mythe geschmückt wissen wollte. Es ist im Interesse der Kunstgeschichte ein Glück zu nennen, daß die Bürgerschaft von Parma nach ihrer Unterwerfung unter die Herrschaft des heiligen Stuhls mit ihrem sonst löblichen Eifer gegen das weltliche Treiben der Nonnen vom Paulskloster weder bei Julius II. noch bei Leo X. durchdringen konnte. Erst 1524, nachdem die Reformation in Deutschland die Kirche um ihrer Selbsterhaltung willen zur Abschaffung der schreiendsten Mißbräuche veranlaßt hatte, wurde das Kloster vom Erzbischofe mit der Clausur belegt. In Folge dessen gerieth das Werk Coreggio's Jahrhunderte lang in Vergessenheit, bis die dunkle Tradition von dessen Vorhandensein in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einige Maler und Architekten veranlaßte, sich eine besondere Erlaubniß zum Besuche des Klosters auszuwirken. Da diese ein überaus günstiges Urtheil über die Malereien fällten und den Bericht älterer Schriftsteller vollständig bestätigt fanden, so begab sich auch der Prinz Ferdinand von Bourbon in Begleitung des kunstgelehrten Pater Affo an Ort und Stelle. Der Letztere erwarb sich das Verdienst, dieses bewunderungswürdige Denkmal der Kunst in weiteren Kreisen durch eine Monographie bekannt gemacht und seine Entstehungszeit genauer bestimmt zu haben*). Später ist der Bildercyklus von Rosaspina**) in Kupfer gestochen. In neuerer Zeit ist durch Aufhebung des Klosters den Kunstfreunden, welche Parma besuchen, das Originalwerk selbst zugänglich geworden.

Die Hauptdarstellung dieser Fresken ist ein Jagdzug der Diana, welcher die Wand über dem Kamine einnimmt. Die Göttin, mit demselben freundlichen Gesichtstypus, lächelnden Munde und sanft zugespitzten Oval des Antlitzes, dem wir auch bei den Madonnen und heiligen Frauen des Coreggio begegnen, erscheint mehr schwebend als sitzend auf ihrem Jagdwagen. In der Rechten hält sie die Zügel des leichten Gespanns; aber die Leitung der Hindinnen macht ihr weder Mühe noch Sorge. In jubelnder Heiterkeit erhebt sie mit der Linken das bauschige Gewand, als wolle sie verhindern, daß es ihr im raschen Fluge vom Luftzug entrissen werde. Der nach rechts gewandte Kopf, mit ihrem Attribute, dem Halbmond, gekrönt,

*) Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrim. Antonio Allegri etc. Parma 1794.

**) Rosaspina, Pitture di Antonio Allegri essistenti nel monastero di San Paolo. Parma 1800.

ist dem Beschauer zugekehrt und lächelt ihn mit seinen großen Augen an, während das von der rechten Schulter hinabgeglittene Gewand einen Theil der Reize ihres jugendfrischen Busens den Blicken bloslegt. Das Gewölbe des Zimmers erhebt sich über sechszehn Lunetten, deren vier an jeder Wand sind. Jede Lunette ist mit einer oder mehreren Figuren mythologischen Charakters ausgefüllt, alle von unnachahmlicher Grazie und Naivetät in Haltung und Ausdruck. Hier sieht man einen Tempel des Jupiter sich öffnen, dort eine Priesterin auf einem Altare opfern, weiterhin einen Mann der in der Linken das Horn des Ueberflusses hält, während er mit der Rechten den Göttern den Opfertrank spendet. Von der einen Seite zeigt sich uns eine Vestalin mit einer Taube in der Hand, dem Symbol der Keuschheit, von der anderen eine ähnliche mit einem Bübchen auf dem Arme, den von der Vesta gepflegten kleinen Jupiter darstellend. Parzen, Grazien und Satyrgestalten, endlich die zwischen Himmel und Erde schwebende Juno vollenden den Cyclus dieser farbigen Umdichtung homerischer Poesie. Das ganze Gewölbe ist in eine Laube verwandelt. Zwischen Blättern und Früchten hindurch lauschen aus sechszehn ovalen Oeffnungen die lieblichsten Gruppen von Knabenfiguren in den mannigfaltigsten Stellungen und wunderbaren Verkürzungen hervor. Diese Putten, größtentheils mit den Attributen der Jagd versehen, gehören zu dem Vollendetsten, was Coreggio's Palette hervorgebracht hat. Man mag den Künstler tadeln, daß er mit seinen Malereien die ganze Architektur des Raumes überwucherte, wenn man das Werk als Ganzes in seinem Verhältniß zu der Räumlichkeit betrachtet; aber auch der strengste Kritiker wird seinem Tadel beim Anschauen der Schönheit und des Reichthums der Einzelheiten nur ein leises Flüstern gestatten.

Bei der Auswahl des Stoffes der Darstellungen für jene 16 Lunetten zog Coreggio den berühmten Gelehrten Giorgio Anselmi zu Rathe, der eine Tochter im Kloster hatte. Im Uebrigen führte er die Arbeit ganz allein aus und vollendete das Werk im Verlauf von vier Jahren. Diese Jahre waren es, welche den Grundzug seines künstlerischen Wesens zur völligen Ausbildung brachten. In diesen Gemälden war Coreggio zum ersten Male ganz Coreggio. Hier sprudelt Alles von Frohsinn, Heiterkeit, Lust und Wonne, hier hat jugendlicher Uebermuth alle Bande gelöst, welche die Empfindung zurückhalten. Diese durch Form und Bewegung sowohl wie durch die Schönheit des Colorits entzückenden Göttinnen, Grazien und Priesterinnen, diese reizenden Putten, die ganz Bewegung, ganz Leben sind, er-

öffnen den Reigen der großen Schaar weiblicher und kindlicher Gestalten, mit denen Coreggio für ewige Zeiten Auge und Seele zur Freude und zur Bewunderung hinreißen wird.

Es muß die glücklichste Zeit im Leben unseres Meisters gewesen sein, als er, so ganz seinem innern Antriebe hingegeben, von Tag zu Tag die Schwingen seines Geistes wachsen fühlte. Ist es erlaubt, aus der innigen, schwärmerischen Liebe, welche er zu seiner Gattin hegte, Folgerungen für seine künstlerische Entwickelung zu ziehen, so dürfen wir wohl annehmen, daß seine Neigung zu Girolama Merlini ein mächtiger Sporn beim Beginne der Arbeit war. Girolama war noch nicht funfzehn Jahre alt, als sie Coreggio's Herz für sich gefangen nahm. Der Meister unterbrach im Jahre 1520 seine Thätigkeit im Kloster S. Paolo, um die Braut heimzuführen. Im Sommer desselben Jahres kehrte er mit der jungen Gattin von seinem Geburtsorte, der auch der ihrige war, nach Parma zurück, wo er während der folgenden Jahre mit einer Rastlosigkeit und einer Anstrengung arbeitete, welche wohl seinem Ruhme und seinem materiellen Fortkommen dienten, nicht aber seiner Gesundheit, die von jeher auf schwachen Füßen gestanden zu haben scheint. Außer der begonnenen Ausmalung des Prunkzimmers im S. Paulskloster beschäftigten ihn noch eine Anzahl Staffeleigemälde, die er theils in Folge von Bestellungen, theils aus eignem Antriebe ausführte. Zu den ersteren gehören eine Anzahl Madonnen und Heiligenbilder, mit deren Aufzählung wir unsere Leser nicht ermüden wollen. Wir erwähnen nur die unter dem Namen Vierge au panier bekannte heilige Familie, welche aus der Certosa zu Pavia in die königliche Sammlung zu Madrid kam und später für die Summe von 3800 Pfund Sterling für die Nationalgalerie zu London erworben wurde. Es ist dies ein echtes Bild häuslichen Glücks, ein liebenswürdiges Genrestück, welches durchaus keine biblische Bezüglichkeiten mehr enthält. Maria, in einer Landschaft sitzend, ist damit beschäftigt, das lebhaft bewegte Christkind anzukleiden. In ihrem Gesichte prägt sich unnachahmlich die Mutterfreude an den frischen, ausgelassenen Lebenäußerungen des Kindes aus. Joseph, wie gewöhnlich in den Hintergrund gedrängt, ist mit seiner Zimmermannsarbeit beschäftigt. — Interessant ist ferner noch ein Beispiel der in jener Zeit beliebten Bemalung von Zimmergeräth, nämlich der Deckel eines Claviers, auf welchem Coreggio den Streit des Apollo und Marsyas und die Folgen desselben darstellte (Stich von G. Saunte). Dieser Deckel befindet sich jetzt in dem Palast Litta zu Mailand.

Seiner Schwester, welche sich im Jahre 1519 verheirathete und von ihm mit einer Mitgift von 100 Ducaten Gold — eine für damalige Zeit nicht geringe Summe und Beweis genug gegen den ihm angedichteten Geiz —



Leda. Nach Coreggio's Gemälde in der Galerie Colonna.

ausgesteuert war, machte er außerdem ein herrliches Gemälde, die Vermählung der h. Katharina, zum Geschenk. Diese überaus reizende Darstellung des mystischen Vorgangs scheint großen Beifall gefunden zu

haben, denn der Meister hat dieselbe mehrere Male wiederholt. Als das vorzüglichste Bild dieser Art gilt das gegenwärtig im Louvre befindliche (Stich von Picard). Zu Vasari's Zeit war dasselbe im Besitz des Dr. Grillenzoni, den wir schon als Freund Coreggio's kennen lernten. Später brachte es der Cardinal Mazarin an sich, nach dessen Tode es für das Kabinet des Königs Ludwig XIV. angekauft wurde. Die Ceremonie, welcher die Legende eine tiefe Bedeutung beilegt, ist hier mehr wie ein anmuthiges Spiel aufgefaßt, bei welchem das Christkind seine Rolle mit einem gewissen kindlichen Befremden übernommen hat.

Kurz nach seiner Verheirathung malte Coreggio die unter dem Namen La Zingarella (die Zigeunerin) bekannte Ruhe auf der Flucht, in welcher uns in der Maria (die von dem Bund auf ihrem Kopfe die eigenthümliche Bezeichnung erhalten hat), die Züge seiner geliebten Girolama aufbewahrt sein sollen. Maria, das ermattete Kind an die Brust drückend und sorgend über dasselbe hingebeugt, ist auf die Erde gesunken. Man blickt in eine stille, engbegrenzte Landschaft, in welcher ein Kaninchen und ein Vogel auf einem Zweige dem Vorgange zuzusehen scheinen. Ein Engel schwebt in der Luft, um den Zweig einer Palme herabzubiegen. Sehr naturwahr ist die Mattigkeit des Kindes in dem geschlossenen Auge und schlaff herabhängenden Arme wiedergegeben, nicht minder der Ausdruck der Wehmuth und Sorge in dem Auge der Mutter, das forschend an den Zügen des kleinen Lieblings hängt. Wunderbar harmonirt das Colorit mit der Stimmung der Gruppe. Das schönste Exemplar dieser oft wiederholten Darstellung befindet sich in den Studj zu Neapel (Stich von Ravenet), eine Copie desselben im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main.

Neben diesen und vielen anderen Tafelbildern, von denen noch ein Christus am Oelberg (in der Sammlung des Herzogs von Wellington) und ein sogenanntes Noli me tangere, d. i. die Scene, wo Christus der Maria Magdalena im Garten erscheint (im königlichen Museum zu Madrid), wegen der wunderbaren Wirkung des Helldunkels angemerkt zu werden verdienen, nahmen auch noch verschiedene Freskomalereien seine Thätigkeit in Anspruch. So malte er in die kleine Kuppel im Kloster S. Giovanni einen heiligen Benedict, welcher in einer Engelglorie zum Himmel schwebt, dann in der Kirche S. Annunziata eine Verkündigung. Von dieser sind nur noch einige Ueberbleibsel vorhanden, die die ehemalige Schönheit des Gemäldes ahnen lassen, bei welchem die ganze zauberische Lichtwirkung von dem zur Jungfrau niederschwebenden h. Geist ausgeht.

Ferner entstand um diese Zeit die Madonna della Scala, ein Frescogemälde, in einem Zimmer der Porta Romana. An dieses Zimmer wurde im Jahre 1554 aus Rücksicht für das bedeutende Kunstwerk die kleine Kirche della Scala angebaut, nach welcher das Bild später benannt wurde. Im Jahre 1812 wurde die Malerei bei der Zerstörung der Kirche gerettet, aus der Wand gesägt und in die Akademie gebracht, wo sie sich noch befindet. „Von allen Madonnen, welche Coreggio gemalt hat, zeichnet sich diese durch die schöne Linienführung aus, Mutter und Kind innig verschlungen, Köpfe und Hände vortrefflich zusammengeordnet. Zugleich ist es ein Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den colossalen Augenliedern, dem Näschen und Mündchen.“ *)

Solche Werke steigerten mehr und mehr den Ruhm des Meisters und die Aufträge, die ihm zu Theil wurden mehrten sich mit jedem Tage. Unter den hochgestellten Kunstfreunden war es zunächst der Marchese Prato, welcher das Talent Coreggio's zu schätzen wußte. Für diesen malte er das berühmte Ecce Homo, welches, nachdem es verschiedene Male den Besitzer gewechselt, endlich in die Nationalgalerie zu London gekommen ist. Es ist ein Halbfigurenbild (die Figuren lebensgroß) und eins der vorzüglichsten Beispiele für die freudige Verklärung des Pathos, mit welcher Coreggio dem Ausdruck ungemessener Qual und rückhaltlosen Schmerzes aus dem Wege zu gehen suchte. Die grandiose Haltung Christi, die strenge Zeichnung beweist im Uebrigen, daß der Meister sich zu Zeiten auch bis zum Erhabenen versteigen konnte, so wenig dies sonst seine Sphäre ist. Waagen**) bemerkt über dies Bild: „Durch fünf halbe Figuren auf einem Raum von nur 3 Fuß 5 Zoll Höhe und 2 Fuß 8 Zoll Breite ist dieser Gegenstand hier erschöpfender und tiefer dargestellt, als mir sonst irgendwie bekannt ist. Die edlen Formen Christi drücken den höchsten Schmerz aus, ohne dadurch irgendwie entstellt zu werden. Dieses Dunkle, Schwimmende der Augen konnte nur ein Coreggio malen.“

Einen zweiten Gönner fand er sodann an Friedrich II., Gonzaga, nachherigen Herzog von Mantua, demselben, an dessen Hofe später Giulio Romano lebte und wirkte. Dieser wünschte mythologische Gegenstände von Coreggio's Hand zu besitzen und erhielt in Folge dessen Jupiter und Antiope und vermuthlich auch ein zweites Bild, welches aus dieser Zeit

*) Burckhardt, der Cicerone. S. 954.

**) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England I. S. 192.

stammt, die Erziehung Amors. Das erstere, jetzt im Louvre zu Paris, macht trotz der Schönheit der Farben und des Helldunkels einen mehr widrigen als angenehmen Eindruck. Die Corpulenz der schlafenden Antiope mag wohl für den ekelhaften Satyr, der das Gewand aufhebt, verführerische Reize haben, nicht aber für den Gott der Hellenen, der auch unter der Maske des Satyrs gewiß einem feineren Geschmack huldigte. Lieblicher ist dagegen das zweite Bild, eine geflügelte Venus neben dem sitzenden Merkur, der dem Amor ein Blatt zum Lesen vorhält. Venus überaus graziös an einen Baumstamm gelehnt, schaut mit schalkhaftem Blick zum Bilde hinaus und Amor giebt sich offenbar alle Mühe, seinen Lehrer zu verstehen, aber der höchst naive Ausdruck scheint zu sagen, daß ihm diese Mühe nicht sonderlich behagt.

Schon am 6. Juli des Jahres 1520, also kurz nach seiner Verheirathung hatte Coreggio mit den Benedictinermönchen des Klosters S. Giovanni zu Parma einen Vertrag wegen Ausmalung der Kuppel und Halbkuppel ihrer Kirche geschlossen. Der Contract lautete auf 472 Dukaten in Gold oder venetianische Zecchinen, ungefähr 1300 Thaler unseres Geldes, eine hübsche Summe für damalige Zeit, wo der Geldwerth bedeutend höher war als jetzt und wo man den Künstler neben der Bezahlung auch noch mit Naturalleistungen zu seinem Unterhalte, während der Dauer der Arbeit, zu entschädigen pflegte. Kurz nach Beendigung der Vorarbeiten, als Coreggio zur Ausführung des großen Unternehmens sich anschickte, wurde die Stadt von den Franzosen besetzt, und die Kriegsunruhen, bei denen Parma der Zankapfel zwischen dem Papste Leo X. und Franz I. von Frankreich bildete, veranlaßten den Meister, den Ausgang des Krieges in seiner Vaterstadt abzuwarten. In Folge des Friedens (1521), der Parma als kaiserliches Lehen unter päpstliche Herrschaft brachte, kehrte denn auch Coreggio zurück, nachdem er von seiner Frau mit einem Sohne beschenkt worden war und sein häusliches Glück dadurch einen neuen Reiz gewonnen hatte.

Ueber drei Jahre lang nahm das großartige Werk die Kräfte Coreggio's in Anspruch. Zuerst entstand vermuthlich die edle und schöne Gestalt Johannes des Evangelisten in einer Thürlünette des linken Querschiffes der Kirche, dann die Himmelfahrt Christi, in Begleitung der zwölf Apostel mit anbetend staunendem Engelgefolge. Das Ganze ist als eine Vision des Johannes Evangelista gedacht, welcher unten am Rande der Darstellung seinen Platz gefunden hat. Das schlechte Licht der Kuppel, welches spärlich durch vier Luken eindringt, gab höchstwahrscheinlich den Anlaß, daß der

Meister den Raum mit verhältnißmäßig wenigen, dafür aber ganz riesigen Figuren füllte; denn im anderen Falle würde das Ganze ein von unten schwer erkennbares Figurenchaos geworden sein. Dies um so mehr, als Coreggio hier zum ersten Male die Untensicht völlig durchführte und in der Kühnheit und Sicherheit, mit welcher er die schwierigen perspectivischen Verkürzungen zu Stande brachte, Alles überbot, was die Malerei in dieser Beziehung seither geleistet hatte. Wenn man es aus keinem anderen Werke wahrscheinlich machen kann, daß Coreggio dabei von Einflüssen bestimmt wurde, die er nur in Rom empfangen konnte, so haben höchst gewichtige Kritiker in diesem Kuppelgemälde einen vollgültigen Beweis gefunden, daß Coreggio in Rom gewesen sei. Dort fand sich nämlich das erste und einzige vorausgegangene Beispiel einer ähnlichen Raumverwirklichung in einer Kapelle der Apostelnkirche, ausgeführt 1472 von Melozzo da Forli, einem Zögling der paduanischen Schule. Auch hier war die Himmelfahrt Christi Gegenstand der Darstellung*). Lassen wir die Streitfrage der Gelehrten dahingestellt sein, bei der ohnehin das „Für" und „Wider" sich noch immer die Wage hält; jedenfalls thut es der Großartigkeit und dem Werthe des Werkes unseres Meisters keinen Abbruch, wenn er bei dem Entwurf desselben von der Idee geleitet wurde, einen Vorgänger zu übertreffen, der bei der perspectivischen Anordnung von demselben Grundsatze geleitet worden war. Um Haltung, Abstufung und Unterbrechung in die Composition zu bringen, ließ Coreggio die Wolken als zusammengeballte consistente Körper erscheinen, welche den Figuren als Sitz und Stütze dienen. Diese schwindelhafte Darstellung wurde von Coreggio's Nachfolgern als der höchste Triumph aller Malerei angestaunt. „Man vergaß", sagt Burckhardt**), „welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten späteren Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, daß für diesen Gegenstand die Räumlichkeit eine Entwürdigung ist und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäß ist."

In den Zwickeln des Gewölbes (Pendentifs) brachte Coreggio je einen

*) Beim Abbruch der Kapelle rettete man einige Bruchstücke jener Fresken, die sich durch naturgetreue Formenangabe, großartige Schönheit und Grazie auszeichneten, und bewahrt solche noch jetzt im Quirinal und in der Sakristei der Peterskirche.

**) Der Cicerone. S. 956.

Evangelisten in Begleitung eines Kirchenvaters an, welche ebenfalls auf Wolken thronen, die von einer sich lustig tummelnden Engelschaar getragen werden.

Die Malerei in der Halbkuppel hatte die Krönung Mariä zum Gegenstande. Als dieser Theil der Kirche zur Vergrößerung des Chores 1584 abgebrochen werden mußte, ließ man die Darstellung durch Annibale und Agostino Caracci kopiren, und Cesare Aretusi († 1612) wiederholte danach die ganze Composition, so gut er es vermochte, in der neuen Halbkuppel. Von dem Original wurde die Hauptgruppe, Christus und Maria, gerettet und in einem Gange der herzoglichen Bibliothek aufgestellt.

Für eine von Don Placido del Bono gegründete Kapelle in derselben Kirche malte Coreggio außerdem zwei Tafelbilder, eine sehr schöne Kreuzabnahme und ein Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia. Beide kamen nachmals in die Galerie zu Parma. Das letztere Bild bildet gleichsam das Vorspiel der zahlreichen Henkerbilder späterer Zeit, an denen die Naturalisten und ihre Anhänger sich gefielen.

Während der Ausführung der Fresken in S. Giovanni wurde Coreggio von der Bauverwaltung des Doms zu Parma auch die Ausmalung dieser Kirche angetragen. Der Vertrag, von welchem das Original noch im Archive des Domkapitels aufbewahrt wird, wurde am 3. November 1522 abgeschlossen und verpflichtete die Domherren zur Zahlung von 1000 Ducaten in Gold für die ganze Ausmalung, die sich auf einen Flächenraum von 150 Quadratruthen erstreckte. Die Vorarbeiten zu diesem ungeheuern Unternehmen scheinen erst im Jahre 1526 soweit gediehen zu sein, daß der Meister Hand ans Werk legen konnte, da er erst am 29. September dieses Jahres die erste Abschlagszahlung von 72 Ducaten erhielt. Die ganze Arbeit schritt nur langsam vor, theils weil Coreggio ganz auf seine eigenen, von nur unbedeutenden Gehilfen unterstützten, Kräfte angewiesen war, theils weil er seine Zeit zur Ausführung minder mühevoller Oelgemälde verwandte, theils wohl auch, weil ihm die Domherren mancherlei Schwierigkeiten und Verdruß bereiteten, wodurch ihm das Unternehmen von vorn herein verleidet wurde.

Vielleicht haben die Unannehmlichkeiten, welche ihm sein gespanntes Verhältniß zu der Dombauverwaltung zuzog, nicht wenig dazu beigetragen, daß der Meister mit um so größerer Neigung und Freudigkeit an der Staffelei arbeitete; denn um diese Zeit entstanden die beiden bekanntesten und herrlichsten Schöpfungen seiner Palette, die schönsten Perlen im unverwelk-

lichen Kranze seines Ruhms, der „Tag" und die „Nacht". Das erstere auch der h. Hieronymus genannt, jetzt in der Galerie zu Parma, stellt eine Madonna mit dem Christuskinde unter einer Draperie sitzend dar, welche zur Seite die Aussicht in eine ferne, anmuthige Landschaft frei läßt: der h. Hieronymus mit dem Löwen im Vordergrunde hält das Buch des Gerichtes, dessen Blätter ein weiter zurückstehender Engel umschlägt, auf das Wort des Christkindes lauschend, welches dem weiteren Umblättern Halt zu gebieten scheint. Die Stelle des Buches ist gefunden, die der bußfertigen Magdalene Verzeihung ihrer Sünden verheißt. Die schöne Büßerin, im Vordergrunde zur Rechten, hat mit sanft schmeichelnder Geberde das Füßchen des göttlichen Kindes erfaßt, um es, sich niederbeugend, zu küssen. Dieses legt, die zarte Huldigung erwidernd, halb spielend, halb segnend, die Hand auf den zur Seite geneigten Kopf des liebreizenden Weibes, von welchem das Haar über Schulter und Brust in üppiger Fülle herabwallt. Maria schaut dem Vorgange mit mütterlicher Befriedigung zu. Hinter der Magdalene wird ein, nicht grade schöner, Engel sichtbar, der an das Salbengefäß riecht, ein Gedanke, welcher den Gesammteindruck mehr stört als hebt. Auch der andere Engel und das Christkind sind nicht sonderlich gewählt in der Gesichtsbildung, und der fast ganz nackte h. Hieronymus ist von mehr athletischem als edlem Körperbau und scheint nicht recht zu wissen, was er mit seiner Rolle anfangen soll. Für alle diese Mängel entschädigt die prächtige Gestalt der Magdalena. Sie ist ganz Anmuth, ganz Holdseligkeit und in den Gliedern und der breiten Gewandung ein solcher Fluß und solche Weichheit, daß ihr nichts Aehnliches an die Seite gesetzt werden kann. Von der wunderbaren Behandlung des Colorits schweigen wir; denn sie ist über alles Lob erhaben (Stich von Agost. Caracci, Rob. Strange, Ravenet und Anderen). Dieses Bild malte Coreggio für die Donna Briseide Colla zu Parma für die Summe von 400 Lire oder 80 Dukaten. Dazu erhielt er noch an Naturalien zwei Wagen Reisbündel, einige Scheffel Weizen und ein fettes Schwein.

Allgemeiner bekannt ist in Deutschland das Seitenstück zu diesem Bilde, die sogenannte heilige Nacht, neben der Sixtinischen und der Holbein'schen Madonna, der kostbarste Schmuck der Dresdner Galerie. Es war im Jahre 1528 als sich Coreggio durch Ausführung dieses Bildes eines lang hinausgeschobenen Versprechens entledigte. Er hatte sich nämlich schon im Jahre 1522 schriftlich verpflichtet, für einen gewissen Alberto Pratonero in Reggio eine Geburt Christi zu malen, und dafür die Summe von 208 Lire (circa

140 Thaler) bedungen: und für diesen Preis fertigte er nun auch jenes Gemälde, dessen Werth jetzt kaum mehr mit Golde aufzuwiegen ist. Der Gedanke, welcher den Meister beim Entwurf dieser Darstellung der Geburt Christi leitete, ist einer alten Legende entnommen. Als Joseph und Maria auf der Flucht von Nazareth sich Bethlehem näherten, zwang sie der Einbruch der Nacht in einer Hütte am Wege ein Unterkommen zu suchen. Da nun Maria das Herannahen der Geburtswehen fühlte, eilte Joseph fort, um eine Hebamme herbeizuholen. In der Zwischenzeit war aber bereits der Heiland geboren, und als Jener zurückkam, sah er das Kind in der Krippe strahlen wie eine Sonne und in der Luft die Engel, welche es anbeteten. Von dem Lichtschein angelockt, kamen auch die Hirten auf dem Felde herbei, um das Wunder zu schauen, welches aller Welt Heil bringen sollte.

Es ist soviel Schönes und Treffliches über dies Bild gesagt worden, daß wir uns besser weiterer Lobpreisungen enthalten. Von diesem Gemälde gilt zumeist, was wir Eingangs über den magischen Zauber der Beleuchtung gesagt haben, welcher aus Coreggio's Helldunkel entspringt. Hier spielt das Licht in allen Nüancen von dem hellsten, blendenden Glanze, welcher von dem Kinde ausgeht und von dem sanft darüber geneigten Antlitz der Mutter zurückstrahlt, bis zu dem matten Schimmer, der nur noch wie ein rosiger Lichthauch die Gestalten der in den Lüften schwebenden Engel umfließt. Um die Wirkung noch zu steigern, läßt Coreggio im fernen Hintergrunde den eben erwachenden Tag aufdämmern und seine kalten Lichter über die Landschaft ausgießen.

Die genrehaften Motive des Bildes, so die den blendenden Glanz abwehrende, überaus natürliche Geberde der herbeigeeilten Frau, der schnuppernde Esel, den der h. Joseph im Mittelgrunde nur mit Mühe zurückhält, wirken in keiner Weise störend auf den Gesammteindruck; denn die Hauptfigur, Maria, selbst erscheint nicht als die Göttliche, die Auserwählte des Herrn, sondern ganz als Mutter, als irdisches Weib, in stumm-seligem Entzücken das Kindlein betrachtend, das ihr die wunderbare Nacht bescheert hat. Und doch wieder liegt eine solche Gottesfeier über der einfachen Gruppe, solch' himmlische Stille über der heimlichen Scene ausgebreitet, daß das Auge nach einem Zeichen verlangt, aus welchem es die überirdische Bedeutung des Vorgangs zu erklären vermag. Da fällt der Blick auf die niederschwebende Engelschaar. Noch hat kein menschliches Auge die Boten des Himmels wahrgenommen. Noch schläft die müde Welt und nur die frühreisigen Hirten bereiten sich zum neuen Tagwerk. Aber es sind nur noch



C. RATHJE X. A. ...

Theil der Kuppelfresken von S. Giovanni in Parma, nach Coreggio.

kurze Augenblicke und die Scene wird sich verwandeln. Dann wird der weckende Jubelruf des Engelchors ertönen:

„Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!"

Diese herrlichste aller Darstellungen des Christmorgens kam später in die Sammlung der Herzöge von Modena. Von dort wanderte das Bild mit den übrigen Gemälden, 100 an der Zahl, welche Franz III., Herzog von Modena, an den Kurfürsten von Sachsen und König von Polen, August III., für 150,000 (eigens dazu in Venedig geschlagene) Zechinen verkaufte, im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Unter diesen 100 Bildern befanden sich außer der h. Nacht noch fünf Coreggio's, nämlich der h. Georg, der h. Sebastian oder Rochus, die Madonna mit den vier Heiligen, die h. Magdalena und das Portrait des Arztes. Besser als jener Herzog von Modena wußte die Bürgerschaft von Parma die Werke Coreggio's in Ehren zu halten. Wenn auch der Abt des Klosters zum h. Antonius nicht übel Lust hatte, den h. Hieronymus, der dem Kloster von der ursprünglichen Besitzerin vermacht war, für 40,000 Dukaten an den König von Portugal zu verkaufen, so wußten die Parmesaner den drohenden Verlust, sich ins Mittel schlagend, zu verhindern. Auch die Bemühungen Friedrichs des Großen waren vergeblich, das Bild, für welches er 25,000 Zechinen bieten ließ, an sich zu bringen.

Vielleicht hatte Coreggio die h. Nacht noch nicht vollendet, als ihn 1529 ein herber Verlust traf. Der Tod entriß ihm seine treue, inniggeliebte Lebensgefährtin, die ihn nach und nach mit vier Kindern beschenkt hatte. Zwei derselben mußte er ebenfalls scheiden sehen, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß der Meister bei seiner gefühlvollen Natur schwer unter diesen Schlägen des Schicksals zu leiden hatte. Er selbst begann zu kränkeln, und es bedurfte sonach des ganzen Aufwandes seiner Willenskraft, um noch so manches herrliche Unternehmen, welches er begonnen oder entworfen hatte, zur Ausführung zu bringen. Der Muth zum rüstigen Schaffen kehrte ihm wieder, ja, absichtlich wohl vergrub er sich tiefer in seine künstlerische Thätigkeit, um die Außenwelt zu vergessen, in der er sich mehr und mehr verlassen und vereinsamt fühlte. Möglich, daß Etwas von dieser geistigen Berauschung, von dieser absichtlichen Betäubung des Seelenschmerzes wiederzuerkennen ist in der Himmelfahrt Mariä, welche den Gegenstand des riesigen Deckengemäldes im Dom zu Parma bildet; denn ein wahrer Sturm von himmlischen Leidenschaften braust durch das Gewölbe. Christus,

voll göttlicher Wonne in leuchtendem Strahlenglanze, stürzt sich der von ganzen Engelschaaren getragenen und begleiteten Mutter entgegen. Die Apostel und Heiligen, weiter unten auf Wolken schwebend, schauen dem Vorgange zu und scheinen einzustimmen in den unendlichen Jubel und das Entzücken der himmlischen Heerschaaren. Licht und Farbe wogt und wallt in dem ganzen endlosen Raume, voll Leben und Bewegung, und bringt den klügelnden Verstand zum Schweigen, der nach Halt und Ruhe verlangt und sich auf sich selbst besinnen möchte, damit der allgemeine Wirbel ihn nicht zu Boden reiße.

Bis zum Jahre 1531 war Coreggio an der Ausschmückung des Domes thätig. Schon im Jahre vorher, wo er die zweite Abschlagszahlung von 175 Dukaten erhalten, hatte er seinen Wohnsitz in Parma aufgegeben, um nach seiner Heimatstadt zurückzukehren. Der Wunsch, seinen noch lebenden Eltern nahe zu sein, verband sich mit der Abneigung gegen die Dombauverwaltung, und die letztere steigerte sich in Folge des rauhen Benehmens der Domherren zuletzt so sehr, daß er seit dem Jahre 1531 nicht mehr zu bewegen war, die Arbeiten im Dome wieder aufzunehmen. So unterblieb denn auch die Ausmalung der Tribune, zu der er contractlich verbunden war, und die Domherren machten sich dies zu Nutze, um, obwohl der bei weitem größte Theil der übernommenen Verpflichtung gelöst war, mit der weiteren Ratenzahlung zurückzuhalten. Alles, in Allem gerechnet, was Coreggio für sein gewaltiges Meisterwerk empfing, belief sich in Summa auf 350 Dukaten.

In demselben Jahre, eben von einer Krankheit genesen, folgte er einer Einladung der Brüderschaft von S. Pietro Martire nach Modena und fertigte für deren neuerbaute Kirche das unter dem Namen des h. Georg bekannte Altarbild, eine Santa conversazione, in welcher die heitere Gemüthsverfassung Coreggio's ihren vollen Ausdruck findet (jetzt in Dresden).

Der kurzen Lebensfrist, welche dem Meister noch vergönnt war, verdanken muthmaßlich die berühmtesten seiner mythologischen Tafelbilder ihre Entstehung, vielleicht auch die Freskodarstellung des Ganymed, vom Adler emporgetragen, welches man in einem Saale der modenesischen Galerie sieht. Denselben Gegenstand, aber in anderer Auffassung und an einige Engelfiguren im Dom zu Parma erinnernd, behandelte er auch in einem im Belvedere zu Wien befindlichen Oelgemälde. Berühmter und von ihm selbst mehrere Male mit Veränderungen wiederholt, von späteren Meistern oft copirt, ist seine Leda, welche er für den Herzog Federigo II. von Mantua malte, ein überaus reizendes Bild. Statt des einen Schwans,

unter dessen Gestalt der verliebte Gott die Tochter des Thestios beschleicht, hat Coreggio deren mehrere in die Scene gesetzt, welche sich mit den badenden Gespielinnen der Königstochter zu schaffen machen, wodurch die Darstellung sinnlicher Schönheit in Stellung, Haltung und Affect belebter und wirkungsvoller werden mußte. Eine einfachere Composition, aber nicht minder anziehend, ist die in der Galerie Colonna zu Rom. Mit freudestrahlendem Blicke, als wolle sie ihn zurückrufen, blickt Leda zu dem entfliehenden, von einem Adler verfolgten Schwane auf, während die lächelnde Kammerzofe sich anschickt, ihr das Gewand überzuwerfen. Die muntere Gefährtin steht noch im Wasser und wehrt mit überaus naiver Geberde einen Schwan ab, der flügelschlagend auf sie zusteuert. Außer der Leda fertigte Coreggio für den Herzog von Mantua auch die im Palast Borghese befindliche Danae, den Goldregen auffangend. Das dritte Gemälde, welches zu diesem Kreise gehört, ist die von Jupiter in einer Wolke umarmte Jo. Die Jo sowohl wie auch die Leda kamen nach der Einnahme Mantua's durch die Kaiserlichen im Jahre 1630 als Kriegsbeute nach Prag, von dort abermals als Kriegsbeute in die Hände der Schweden. Die Königin Christine nahm sie bei ihrer Thronentsagung nach Rom, wo sie eine Zeitlang als Fensterladen in dem königlichen Pferdestalle dienten. Nachmals erwarb sie der Herzog von Orleans, dessen Sohn aus sittlichem Scrupel die Köpfe der Leda und Jo aus den Gemälden herausschneiden und verbrennen ließ. So verstümmelt wanderten die Bilder nach England und wurden endlich von Friedrich dem Großen für eine bedeutende Summe angekauft. Jetzt befinden sich dieselben im Berliner Museum. Der fehlende Kopf der Jo wurde von Prudhon, der der Leda von Schlesinger vortrefflich ergänzt.

Endlich gedenken wir noch eines vierten Gemäldes, dessen Stoff der griechischen Fabelwelt entnommen ist, der entwaffnete Amor (im Louvre). Venus in graziöser Stellung an einem Baumstamm lehnend, hält den Bogen des geflügelten Knaben hoch über den Kopf, während Amor, die Rechte gegen das Knie der Göttin stemmend, sich bemüht mit der Linken hinaufzulangen. Ein behaglich grinsender Faun zur Seite schaut der Neckerei zu. Auch hier verleiht das durch die Waldöffnung einströmende Licht mit seinen Reflexen der Darstellung einen zauberhaften Reiz.

Das letzte Gemälde des Meisters, dessen Entstehungszeit sich nachweisen läßt, ist das kleine auf eine Kupferplatte gemalte Bild, welches die büßende Magdalena darstellt, wieder ein Wunderwerk in Bezug auf Beleuchtung und Farbe. Von ihrer Bußfertigkeit merkt man allerdings nichts in dem



Der entwaffnete Amor, nach Coreggio's Gemälde im Louvre

heitern, Lust und Leben athmenden Antlitz der schönen Sünderin, die, behaglich im Waldesschatten hingestreckt, in süßes Sinnen und Träumen verloren zu sein scheint. Diese h. Magdalene soll ursprünglich im Besitz des Marchese von Coreggio gewesen sein und wurde von jeher als eins der größten Meisterwerke angesehen. Beim Verkauf der Mantuanischen Sammlung an August III. von Sachsen berechnete man den Werth derselben auf 13,500 Dukaten.

Noch im Jahre 1533 nahm Coreggio eine Bestellung auf eine Altartafel für einen Dr. Alberto Panciroli an, konnte aber die Arbeit nicht mehr ausführen. Das organische Leiden, welches seine Kräfte verzehrte, nahm von Tag zu Tag zu und machte dem Leben des Meisters am 5. März 1534 ein Ende. Er wurde am folgenden Tage in der Kirche S. Francesco unter dem Portale begraben. Ein einfacher Denkstein ehrt das Andenken des Mannes, der, ohne durch Gunst- und Ehrenbezeugungen ermuthigt zu werden, der Kunst mit rastlosem Eifer diente und mit seiner hohen Begabung, was so selten ist, Bescheidenheit und schlichten Sinn zu paaren wußte.

Coreggio hinterließ, soviel bekannt, kein Bildniß seiner selbst, Zeugniß genug für seine bescheidene Denkart. Nach einer unsichern Tradition trägt ein von Gambara neben der Hauptthüre des Doms zu Parma gemalter Kopf die Züge des Meisters; dieselben sind jedoch nicht jugendlich genug, um auf einen Menschen zu passen, der es nur bis zum vierzigsten Jahre brachte.

Es überlebte ihn sein Sohn Pomponio, der dem Berufe des Vaters mit nur geringem Glück folgte, eine Tochter, Namens Letizia, und seine Eltern, von denen, nachgewiesener Maßen, die Summe zurückgezahlt wurde, welche Coreggio bereits für das von Panciroli bestellte Gemälde im Voraus empfangen hatte. Seine Hinterlassenschaft war nicht unbedeutend. Außer einem hübschen baaren Vermögen fiel seinen Kindern der Besitz mehrerer Grundstücke und Häuser zu, die er nach und nach erworben hatte. Man hat daraus — sicher mit Unrecht — gefolgert, daß er seine Sparsamkeit bis zum Geize getrieben habe.

Es ist nicht bekannt, welche Schüler Coreggio, außer seinem Sohne Pomponio, herangebildet hat, und es scheint fast, daß er sich fremder Hülfe nur ungern bediente und zur Unterweisung von Anfängern nicht sonderlich geneigt war. Um so größer ist die Zahl derjenigen, welche seine Schöpfungen zu Vorbildern nahmen; denn nicht blos Mitlebende zählen zu seinen Nachahmern, sondern die ganze Schule der Caracci, die wir später kennen lernen werden, war in ihren wesentlichsten Elementen von dem Vorgange Coreggio's abhängig.

Unter den nächsten Nachfolgern seiner Kunstweise werden genannt: Francesco Rondani, Michelangelo Anselmi, Lelio Orsi, Giorgio Gandini.

Berühmter als alle diese hat sich Francesco Mazzola (Mazzuolo), genannt il Parmigianino, gemacht (1503—1540). Dieser stammte aus



Madonna mit dem h. Georg. Nach Correggio's Gemälde in der Dresdner Galerie.

einer angesehenen Malerfamilie in Parma. Schon der Vater, Filippo, mit dem Beinamen dell' Erbette (von seiner Liebhaberei, Kräuter auf seinen Gemälden anzubringen) genoß eines wohlverdienten Rufs. Da dieser früh starb, so erhielt Francesco Erziehung und Unterricht im Hause seines Oheims Micchele. Wahrscheinlich hat er auch die Schule des Francesco

Marmitta besucht. Die Kriegsunruhen in Parma veranlaßten ihn nach Rom zu gehen, wo er bis zur Erstürmung der Stadt im Jahre 1527 blieb. Es wird erzählt, daß er während dieses entsetzlichen Ereignisses so sehr in seine Arbeit (er malte an einer Vision des h. Hieronymus, welchem die Madonna und Johannes der Täufer erscheinen, einem seiner besten Andachtsbilder, jetzt in der Nationalgalerie zu London) vertieft gewesen sei, daß er erst beim Eindringen der plündernden Soldaten gemerkt habe, was um ihn vorgegangen sei. Der Anblick seines Gemäldes soll dann den Anführer der plündernden Rotte so in Erstaunen gesetzt haben, daß er sich von dem Maler durch einige Zeichnungen abfinden ließ. Dem Verderben entronnen, verließ Parmigianino Rom indeß ohne Verzug, hielt sich eine Zeitlang in Bologna auf und kehrte endlich nach Parma zurück. In Folge einer Krankheit an der Erfüllung eines Contracts, die Ausmalung der Kirche della Steccata betreffend, verhindert, wurde ihm der Proceß gemacht. Ins Gefängniß geworfen, versprach er, in einer gewissen Zeit die übernommene Arbeit zu vollenden, entwich aber, als man ihn freiließ, voll Gram und Ingrimm über die erduldete Mißhandlung nach Casalmaggiore, wo er 1540 starb.

Parmigianino gerieth bereits tief in den Manierismus hinein, von welchem er bei seinen Jugendwerken noch ziemlich frei war. Später wurde er immer koketter in der Darstellungs- und Ausdrucksweise. Meistens verführte ihn das Streben nach Grazie zu ceremoniösem Schönthun, und seine Bilder wirken dabei um so unangenehmer, als er zugleich eine gewisse michelangeleske Großheit anstrebte und diese vorzugsweise mit Ausreckung der Figuren zu unnatürlicher Länge zu erreichen wähnte. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist die Madonna mit dem langen Halse im Palast Pitti zu Florenz. Da Parmigianino im Uebrigen ein sehr tüchtiger Zeichner war, so konnte es nicht ausbleiben, daß er auf dem Gebiete, auf welchem seine vermeintliche Idealität am wenigsten Spielraum hatte, nämlich im Portraitfach, das bei weitem Vorzüglichste leistete. Er malte mehrere Male den Kaiser Karl V., und in der Galerie zu Neapel zeigt man von ihm zwei treffliche Bildnisse des Columbus und Vespucci, beide willkürlich so bezeichnet, sowie in der Uffiziengalerie zu Florenz sein Selbstportrait.

Ein Vetter Francesco's, Girolamo Mazzola, ist zwar nicht so berühmt geworden, hat aber mit Bezug auf seine Leistungen vielleicht ein eben so großes (oder geringes?) Anrecht auf Berühmtheit als jener.

Gaudenzio Ferrari

und seine Schule.

Gaudenzio Ferrari.

(1484—1549.)

In vielen Stücken das gerade Gegentheil von Coreggio fußt der Meister, dessen Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, doch im innersten Kern auf demselben Boden, aus welchem auch Antonio Allegri die erste Nahrung seines frühentwickelten Talentes zog. Während aber Coreggio, sich absperrend gegen äußere Einwirkungen, die Grundzüge seines künstlerischen Wesens frei und sorglos entwickelte, nahm Gaudenzio immer neue Anläufe, um es Anderen gleich zu thun, die auf ihrer eigenthümlichen Bahn zu großen Resultaten gelangt waren. Wie sein Leben nicht an der Scholle haftete, so war auch sein geistiges Streben wandelbar, und die Unklarheit über das eigene Ziel ließ die reichen Mittel, die ihm von Haus aus zu Gebote standen, selten zur vollen Wirkung, zur Hervorbringung mustergiltiger Kunstwerke gelangen. Beide Meister haben in ihrer Entwickelung das Meiste den Lehren zu danken, die ihnen Lionardo zwar nicht selbst, aber doch mittelbar durch sein Wirken und Schaffen gegeben; aber es sind die ungleichen Söhne ein und desselben Hauses, Coreggio, ein weicher, fast verzärtelter Knabe, zu Lust, Scherz und Spiel erzogen, leicht erregbar und in Empfindungen schwelgend, Gaudenzio, mehr Verstandesmensch, männlicher und thatendurstiger, ins Weite und Gewaltige strebend. Bei ihm regt sich zumeist das Gefühl der Kraft, bei jenem hingegen die Kraft des Gefühls. Kein Wunder daher, daß Coreggio's Ausdrucksweise wahrer, lebendiger ist, während es Gaudenzio nie recht gelingt, die Empfindung von Innen heraus zur Erscheinung zu bringen.

Auch äußerlich in der Wahl ihrer Stoffe waltet ein charakteristischer Unterschied ob. Gaudenzio ist durchweg ein religiöser Maler, oder vielmehr ein Maler von Andachtsbildern; denn an eigentlicher Religiosität mag er Coreggio kaum überboten haben, obwohl er von einer Synode zu Novara mit dem Epitheton ornans „eximie pius" beehrt wurde. In seinen Compositionen waltet das historische Element mit jenem Ernst der Darstellung vor, der Lionardo's Werken eigen ist, wenngleich ein angeborener Naturalismus und eine gewisse Launenhaftigkeit ihn verhindern, das zu erreichen, was er anstrebte: den großen Styl Rafaels. Seine oft bis zum Barocken gesteigerte Phantastik mag auf Rechnung seines nordischen Ursprungs kommen; zum Theil wird auch das Bemühen, originell zu erscheinen, dabei maßgebend gewesen sein. Im Uebrigen führte ihn dieser phantastische Zug oft zu eigenthümlichen Schönheiten, und nicht selten erreichte er eine großartige Wirkung bei lebendiger Fülle der Darstellung und einer ungemeinen Kraft und Klarheit der Farbe. Dahingegen fehlte ihm wieder Coreggio's unübertreffliche Harmonie des Colorits, für welche sein Auge weniger Empfindung hatte.

Auch mit Lionardo's berühmtestem Schüler Bernardino Luini hat Gaudenzio wenig gemein. Das zartsinnige, fast weibliche Wesen, die Naivetät der religiösen Empfindung, welche wir bei diesem Meister treffen, widersprach seiner inneren Anlage, die mehr zur Ausprägung männlicher Charaktere geeignet war, als zur Darstellung weiblicher Idealschönheit.

Gaudenzio Ferrari wurde 1484 zu Valduggia im Kreise Novara geboren. Als sein erster Lehrer in der Malerei wird ein gewisser Giovanone genannt, der in Vercelli lebte und wirkte. Wenn auch noch in der alterthümlichen Auffassung des 15. Jahrhunderts befangen, zeichnete sich dieser Meister vorzugsweise durch seine strenge Zeichnung aus, deren Schärfe in den Umrissen und Gewandfalten einerseits an Mantegna, andererseits an die nordischen Malerschulen, namentlich an Albrecht Dürer, erinnert. Seine weitere Ausbildung suchte Gaudenzio in Mailand in der Werkstatt des Stefano Scotto, der ein vorzüglicher Arabeskenmaler gewesen sein soll. Mehr wohl haben zur Förderung seines Talentes die Werke des Lionardo da Vinci beigetragen, die er in Mailand kennen zu lernen und zu studiren reiche Gelegenheit hatte. Nach dem Carton desselben, die heil. Anna darstellend, malte er dieselbe Heilige mit Hinzufügung anderer für die Kirche S. Marco zu Vercelli.

In seinem achtzehnten Jahre (1502) verließ er Mailand, um sich nach

Perugia zu begeben, wo er in Gemeinschaft mit dem nur um ein Jahr älteren Rafael als Gehülfe des Pietro Perugino thätig war. Der freundschaftliche Umgang mit dem großen Urbiner trug nicht wenig zur raschen Entwickelung seiner natürlichen Anlagen bei. Schon zwei Jahre später fühlte er sein Talent so weit gereift, daß er es unternahm, für den berühmten piemontesischen Wallfahrtsort Varallo ein großes, umfangreiches Werk auszuführen. Es ist dies eine Darstellung des Opfertodes Christi. Ob er selbst auf den sonderbaren Gedanken kam, die Hauptfiguren plastisch auszuführen und naturgemäß zu bemalen und die übrigen, an der Handlung minderbetheiligten oder zuschauenden Personen an die Wände und die Decke der Kapelle del Sacro Monte, welche dieses Bildwerk schmückt, zu versetzen, oder ob er dazu bestimmten Auftrag von den Bestellern hatte, muß dahingestellt bleiben. Für letztere Annahme spricht jedoch der Umstand, daß solche bemalte Sculpturen aus Terracotta damals sehr beliebt waren und vorzugsweise an den Stationen der Wallfahrtsorte aufgestellt zu werden pflegten. Als der schönste Theil des Ganzen wird die Ausschmückung der Decke gerühmt, von welcher achtzehn wehklagende Engel dem Vorgange zuschauen.

Später treffen wir ihn in Florenz, wo im Jahre 1505 bekanntlich der berühmte Wettstreit Michelangelo's und Lionardo's stattfand und aus allen Gegenden die jungen Künstler zusammen kamen, um die beiden großen Cartons jener Meister in Augenschein zu nehmen. Hier erneuerte er das Freundschaftsbündniß mit Rafael, kehrte dann nach seiner Heimath zurück und malte 1507 im Minoritenkloster zu Varallo eine Darstellung im Tempel und einen Christus unter den Schriftgelehrten.

Vermuthlich auf Anlaß Rafaels ging er 1508 nach Rom, folgte aber, nach zweijährigem Aufenthalt daselbst, einem abermaligen Rufe nach Varallo. Der Auftrag zur Ausmalung der Kapelle S. Margherita, in welcher er in 21 Bildern die Geschichte Christi darstellte, fesselte ihn hier bis zum Jahre 1513. In diesen Gemälden wiegt noch der Einfluß Lionardo's vor. Nach Vollendung derselben eilte er zum zweiten Male nach Rom, wo er Rafael bei der Ausführung der Freskomalereien im Vatikan und in der Villa Farnesina behülflich war. Als Rafael gestorben war, vollendete er dessen in den genannten Räumen begonnene Arbeiten in Gemeinschaft mit Giulio Romano und Perin del Vaga, von deren Styl er sich Manches anzueignen wußte.

Bald darauf trat die Zeit ein, wo unter Hadrian VI. die Künste in Rom nach Brod gingen und der reiche Flor des römischen Kunstlebens wie

durch einen plötzlichen Nachfrost geknickt wurde. Gaudenzio verließ die ewige Stadt und ließ sich in Varallo häuslich nieder, wo er nun eine eigene Schule gründete und den gewonnenen Ruhm durch überaus fruchtbare Thätigkeit ausbeutete.

Es scheint, als wenn er auf seiner Heimreise in Parma Coreggio's Arbeiten in S. Giovanni mit besonderem Interesse betrachtet hätte, sollte er nicht etwa später, um dieselben, sowie auch den Kuppelschmuck des Domes kennen zu lernen, eigens nach Parma gereist sein; denn in einigen seiner späteren Gemälde schimmert der Einfluß jenes Meisters unverkennbar durch, namentlich in der Engelglorie, mit welcher er die Kuppel der Kirche zu Saronno unweit Mailand im Jahre 1535 füllte.

Mit seinem Schüler Lanini ging er 1531 nach Vercelli, wo ihm die Ausschmückung der Kirche S. Cristoforo übertragen worden war. Unter den Gemälden, mit welchen er die Räume dieser Kirche ausstattete, ist eins der vorzüglichsten eine große Kreuzigung. Die Composition ist großartig angelegt. Am Fuße des Kreuzes im Vordergrunde sieht man die Angehörigen Christi tief ergriffen, darunter die Mutter des Heilandes, welche ohnmächtig in die Arme einer der heiligen Frauen sinkt. (Die Ohnmacht der Maria ist, beiläufig bemerkt, ein auf fast allen späteren Kreuzigungen wiederkehrendes Motiv, welches namentlich den Naturalisten zusagte, die gern ihre Virtuosität in der Darstellung der heftigsten Affecte zu zeigen beliebten.) Weiter im Mittelgrunde sieht man berittene Kriegsknechte zum Kreuze des Heilandes und der beiden Schächer emporschauend. Den Abschluß der vortrefflich aufgebauten Composition bildet eine klagende Engelschaar. Man bewundert an dem Gemälde die Kraft des Colorits und die Darstellung des Nackten. Die Carnation ist sonst Ferrari's schwache Seite und zeigt, wie v. Quandt*) sagt, nicht sowohl einen warmen, als vielmehr einen übertrieben rothen, dem gekochten Fleische ähnlichen Ton. Für den Chor derselben Kirche malte er in Oel eine Madonna mit dem Kinde, unter einem Orangenbaum sitzend, auf dessen Zweigen sich Engel schaukeln. Die neugierig ausschauenden Kinderengel, lieblich wie Amoretten, scheinen so heiter gestimmt zu sein durch die Musik, welche ihre kleinen Gefährten zu Füßen der Maria dem Christkinde vorspielen, daher denn auch dieses so vergnügt die umstehenden Heiligen anschaut. Die Gestalten sind alle lebendig plastisch, schön gezeichnet und von kräftig warmem Colorit. Die Vorliebe des Meisters

*) v. Quandt, Anmerkung zu Lanzi II. S. 421.

für das Nackte, namentlich für die Darstellung einer kräftigen Muskulatur, verführte ihn jedoch, wie im Allgemeinen, so auch hier zu störenden Motiven; vorzugsweise fällt der starke Bruch unter dem Knie des großen Christoph auf, der die Muskelkraft dieses Heiligen in unangenehmer Uebertreibung versinnlicht*). Zu den heiligen Gegenständen, in denen sich die Kunst Ferrari's einzig und allein erging, schickte sich am allerwenigsten die „heidnische" Vorliebe für scharf markirte Zeichnung nackter Körperformen. Da er aber das profane Gebiet mit einer gewissen Aengstlichkeit vermieden zu haben scheint, so war ihm damit der Weg abgeschnitten, seine Fertigkeit im Zeichnen dort zu verwerthen, wo sie in der That von Werth und von entschiedener Wirkung hätte sein können. Daß Ferrari keine Empfindung für den Zwiespalt hatte, in welchen seine heiligen Absichten mit seinen naturalistischen Neigungen geriethen, oder daß er sich über diesen Zwiespalt mit leichtem Sinne hinwegsetzte, kennzeichnet ihn als einen Vorläufer des Verfalls, dem die Künste nach seiner Zeit entgegen gingen.

Seine Arbeiten in S. Cristoforo vollendete er im Jahre 1535. In seine späteren Jahre fällt noch eine Anzahl Gemälde, die er in den nächstgelegenen Städten Mailand, Novara, Como, Vercelli u. a. ausführte. Sein letztes Fresko schmückt die Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand. Es ist eine Geißelung Christi von wahrhaft großartiger Composition und Freiheit der Darstellung (1542). Das für dieselbe Kirche gemalte Tafelbild, der Apostel Paulus, in Betrachtungen über die heil. Schrift versunken, vom Jahre 1543 und mit der Inschrift Gaudentius F. versehen, kam später nach Frankreich und befindet sich gegenwärtig im Louvre. Als er 1549 damit beschäftigt war, das Refectorium von S. Paolo zu Vercelli mit einer Abendmahlsscene zu schmücken, überraschte ihn der Tod, und das Bild blieb unvollendet.

Ein sehr beliebter Gegenstand der Darstellung war bei Ferrari die Anbetung des Christuskindes. Man trifft eine solche u. a. in dem Berliner Museum, ferner in der Turiner Galerie und in Paris (ehemals im königl. Cabinet). Das letztere ist in der Composition sehr einfach. Maria und der heil. Joseph knieen mit dem Ausdruck frommen Dankes vor dem neugeborenen Knäblein, welches lustig unter den Liebkosungen einiger Engelkinder zappelt. Ein herzugekommener Hirt mit einem Stabe in der Hand senkt, überrascht von dem Anblick des göttlichen Kindes, verehrend das Knie

*) Kunstblatt Jahrg. 1845. Nr. 100.

und lüpft ehrfurchtsvoll die Kopfbedeckung. Zwei Engelkinder, nicht minder lieblich und mit ebenso naiv kindlichem Ausdruck, wie die das Christuskind liebkosenden, schweben, eine Schriftrolle haltend, in der Luft. Die berühmteste aller Christus-Anbetungen Ferrari's ist jedoch diejenige in S. Maria di Loreto*) in der Nähe von Varallo, welche in der Anordnung, Linienführung und geschickten Füllung des Raumes den Einfluß Rafaels erkennen läßt und zwischen 1527 und 1529 entstanden sein dürfte.

Noch verdienen eine besondere Erwähnung seine für die Kirche S. Maria della Pace zu Mailand gemalten, jetzt in der Brera daselbst befindlichen Fresken, welche die Geschichte der heil. Jungfrau darstellen. Von großartiger Freiheit der Conception sind vorzugsweise die drei Bilder, welche die Schicksale der Eltern Maria's, des heil. Joachim und der heil. Anna schildern. Auf einem Gemälde sind hier, wie es damals gern geschah, um im engen Raume möglichst viel erzählen zu können, mehrere Momente der Geschichte vereinigt, aber doch durch geschickte Raumeintheilung so auseinander gehalten, daß der Eindruck darunter nicht leidet.

Unter den Schülern des Gaudenzio Ferrari hat sich nur einer einen Namen gemacht, nämlich Bernardino Lanini, dessen wir schon oben erwähnten, vielleicht um 1510 geboren und nach 1578 gestorben. Seine Bilder sind von sehr ungleichem Werthe, die früheren an Perugino und an Lionardo anklingend, die späteren manierirt wie das Meiste, was die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

Unter den Nachfolgern Ferrari's hat sich Giovanni Paolo Lomazzi mehr durch seine schriftstellerische Thätigkeit als durch seine Palette um die Kunst verdient gemacht. Er schrieb eine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura, 1584) und befaßte sich, da er erblindete, später mit der Dichtkunst.

Früher rechnete man auch Andrea Solario, genannt del Gobbo, zur Schule des Gaudenzio Ferrari. Neuere Untersuchungen weisen demselben eine wesentlich andere Stellung an. Dieser treffliche Künstler, von dem man leider nur wenig weiß, ist muthmaßlich in den siebenziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren und in der Schule Bellini's zu Venedig gebildet.

---

*) Denkmäler der Kunst Taf. 79 A.



Die Anbetung des Christuskindes, nach Gaudenzio Ferrari.

Als sein Geburtsort ist Mailand anzusehen, da er sich selbst Andreas Mediolanensis nannte. Das früheste der von ihm bekannten Bilder, in der Brera zu Mailand befindlich, eine heilige Familie, die ursprünglich für S. Pietro in Murano (1495) gemalt war, kennzeichnet den Schüler Bellini's. Später nahm er Eindrücke aus der Schule Mantegna's auf und erreichte seine Höhe, als er in Mailand die Werke des großen Lionardo zum Vorbild wählte. Man findet von ihm im Louvre eine kleine Kreuzigung vom Jahre 1503 und eine das Kind säugende Madonna, erstere mehr in der Weise des Mantegna durchgeführt, letztere ganz im Sinne des Lionardo erfunden, von dem feinsten Formgefühl und zartsinnigem Ausdruck. Eins seiner schönsten und vollendetsten Bildchen, eine Ruhe auf der Flucht vom Jahre 1515, befindet sich in Mailand in Privatbesitz.

Andrea del Sarto

und seine Schule.



Andrea del Sarto.

(1488—1530.)

Wir haben den Appenin überschritten und betreten die Geburtsstätte der modernen Cultur, die gesegneten Thäler des Arno. Vor unsern Augen breitet sich Florenz aus inmitten eines lachenden Gefildes. Ueber dem Häusermeer ragt gewaltig und ernst das Werk Brunellesco's hervor, die Kuppel von S. Maria del Fiore, und kennzeichnet den Charakter des Volks, welches stolz auf sein republikanisches Staatswesen, siegreich in vielen Schlachten über aufstrebende Nebenbuhler, mächtig durch Geist und Bildung, ein Denkmal seiner Größe errichten wollte, erhabener, kühner und imposanter als alle Bauten der antiken Welt.

Wie glücklich hätte dieses Volk werden müssen, das, strebsam und rührig, durch Betriebsamkeit in Handel und Gewerben die Quellen des Genusses mehrte, welche ihm die Natur selbst schon in überreichem Maße darbot, — wie herrlich hätte sich dies Gemeinwesen entwickeln müssen, von welchem zuerst die Leuchte humaner Bildung angezündet wurde, um ihre Streiflichter

über die traumbefangene Welt des Mittelalters auszugießen, — wenn nicht die allgemeine Verderbniß der Sitten in Italien, der Mangel des Rechtsbewußtseins und die stete Besorgniß vor den unterjochten Schwesterstädten Toskana's die Grundlagen des Staates in ewig schwankender Bewegung erhalten hätte, so daß schließlich der ganze, nach mannigfachen Veränderungen, halben und ganzen Zerstörungen mit dem größten theoretischen Scharfsinn construirte Staatsbau über dem heldenmüthigsten Stamme Italiens zusammenbrach, um dem modernen Monarchenthum das Feld zu räumen.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wo in Venedig die geistige Cultur und damit auch das Kunstleben erst aus der Kindheit heraustrat, war Florenz bereits auf der Höhe der Bildung angelangt. Die Entwickelungsphasen, welche die florentinische Kunst durchlaufen, gehören daher nicht in den Kreis unserer Betrachtung, die erst mit den Meistern des 16. Jahrhunderts anhebt. Es ist in der großen Kette, welche von Cimabue bis auf Michelangelo die Geister verbindet, das letzte Glied, dem die nachfolgenden Blätter gewidmet sind: Andrea del Sarto. Seine Werke sind die Abschiedsgrüße der goldenen Zeit, die erlöschenden Lichter eines sonnigen Tages, schon kühl und dämmerig, aber noch immer durch farbigen Schimmer erfreuend und entzückend.

Die Wirksamkeit Andrea's fällt in die letzten Zeiten der florentinischen Republik, Zeiten voll Unruhe, voll leidenschaftlicher Bewegung, voll Kriegsgefahr und anderen Mißgeschicks. Er selbst gehörte zu den Indifferenten, deren Menge mit der Ermattung wuchs, die eine Folge der endlosen Kriege, Staatsactionen und Partheikämpfe war. Jene frische Kraft und Kühnheit des Schaffens, welche fast alle Werke der früheren Florentiner auszeichnet, werden wir bei Andrea vergebens suchen. Vor seiner Zeit spornte die üppige Triebkraft des Staates, der nach dem Höchsten, nach einer Stellung rang, ähnlich der, welche einst Athen in Hellas einnahm, die Geister zu Thaten und Eroberungen. Staat, Kunst und Wissenschaft nahmen einen seit den Tagen des Perikles beispiellosen Aufschwung. Dieser Thatendrang war erloschen und hatte einem gewissen Gleichmuth, oder wie bei dem größten Künstler, den Florenz zu den Seinen rechnet, bei Michelangelo, einer Verbitterung Platz gemacht, die den späteren Werken dieses gewaltigen Geistes ihr verschlossenes, finsteres, fast verzweifeltes Wesen verleihen sollte. Solche Stimmungen kannte Andrea nicht. Seelengröße, Begeisterung für höhere Interessen lag nicht in seiner Art, und wenn sein persönlicher Charakter ihn abhielt, die letzten Ziele künstlerischen Strebens zu erreichen, so bewahrte

er ihn auch vor Uebertriebenheiten und Verirrungen, die die Frucht der Verbindung von kühnem Wollen und unzureichenden Mitteln sind. Dies wird die Darstellung seines Lebens und Wirkens noch deutlicher machen.

Der florentinische Kunstgeist ging im Einklang mit der ganzen geistigen Richtung des Volkes auf ein anderes Ziel aus als der venetianische. Ihm genügte nicht die Darstellung des schönen Daseins, er verlangte Bewegung, Handlung, Leidenschaft. Das Einzelne hatte hier nur Bedeutung in seiner Beziehung zum Ganzen, das Individuum, so bedeutend es auch an sich sein mochte, ordnete sich dem Allgemeinen unter. Es bildete sich in der Kunst eine historische Auffassung des Lebens aus, und die großräumigen Fresken der Florentiner erscheinen wie Heldengedichte gegen das idyllisch-novellistische Genre der Venetianer. Dieser historisch-dramatische Grundzug, der die Schule von Florenz über alle übrigen Schulen Italiens erhob, erhielt seinen classischen Ausdruck durch Lionardo da Vinci und Michelangelo. Dann nahm ihn Rafael auf, läuterte ihn von den letzten Schlacken des Materiellen und führte so die Kunst ihrem höchsten Ziele entgegen.

In derselben Richtung lag auch das Streben des Andrea del Sarto, aber zu ihrer Ausbildung und Vervollkommnung konnte er nichts mehr beitragen. Seine Begabung war einseitig und es fehlte ihm, wie Burckhardt trefflich bemerkt, „dasjenige Element, was man die schöne Seele nennen möchte." Seine Gedanken kamen ihm selten durch höhere künstlerische Inspiration und in figurenreichen Compositionen war sein Talent geradezu unzureichend. Er lehnte sich oft an Vorbilder an, wo er fühlte, daß sein Wollen über sein Vermögen hinausging. Für die ideale Schönheit des Ausdrucks hatte er keine rechte Empfindung und machte es sich in Bezug auf Gesichtsbildungen gern bequem, denn in seinen Madonnen und Putten herrscht ein sehr bestimmt markirter Typus vor, ja selbst seine männlichen Charakterköpfe sind an gewissen Eigenthümlichkeiten, als hervortretenden Kinn- und Backenknochen, so kenntlich, als ob alle ein und derselben Familie angehörten.

Seine Bedeutung den übrigen Florentinern gegenüber lag in einem anderen Elemente. Er war der Erste, „welcher der Farbe einen mitbestimmenden Einfluß auf die Composition des Bildes gestattete."*) In dieser Beziehung steht er den großen Venetianern nahe, wie er andererseits, im Bezug auf das Helldunkel, mit Coreggio verwandt ist.

*) Burckhardt, Cicerone S. 885.

Sein Farbensinn war im hohen Grade entwickelt und die Harmonie des Colorits, verbunden mit einer meisterhaften Zeichnung (man nannte ihn deshalb Andrea senza errore), einer gefälligen Linienführung, einem strengen architektonischen Aufbau der Gruppe, verleiht seinen einfacheren Compositionen nicht selten jenes freie, großartige Wesen, welches den edelsten Schöpfungen des goldenen Zeitalters eigen ist.

In der Wahl seiner Stoffe beschränkte sich Del Sarto auf die heilige Geschichte und Legende. Die historische Erzählung waltet dabei vor, doch haben ihn auch Andachts- und Gnadenbilder vielfach beschäftigt. Daß er figurenreiche, lebhaft bewegte Scenen mied, war ein Gebot der Klugheit und Folge des lebhaften Gefühls, welches der Meister für die Grenzen seines Talentes hatte. Indem er sich selbst beschränkte, setzte er sich nicht der Gefahr aus, in Absurditäten zu verfallen, wie die Manieristen, welche, wie Vasari sagt, durch das Studium Michelangelo's ihren Styl vergrößerten. Zwar will Vasari diese Vergrößerung des Styls auch an Del Sarto bemerken, und doch ist kein Maler jener Zeit freier geblieben von dem verhängnißvollen Einfluß des großen Buonarotti als gerade er. Wenn sein Styl von einem vorhergegangenen unmittelbar abhängig war, so kann nur der treffliche Fra Bartolommeo (1569—1517) in Betracht kommen, der väterliche Freund Rafaels. Zweifelsohne verdankte Del Sarto diesem das Beste. Aber sein eigenes Wesen ging nicht in sklavischer Nachahmung auf, und wenn er die Gemüthstiefe des edlen Frate mit den Kunstmitteln, die ihm zu Gebote standen, hätte vereinigen können, wer weiß, um wie viel er jenen würde übertroffen haben.

Andrea del Sarto wurde im Jahre 1488 zu Florenz geboren. Nach einer unerwiesenen Annahme war sein Familienname Vanucchi und dieser Name wieder aus Van Huysen entstanden, indem seinen Eltern eine flandrische Abstammung angedichtet wird. Er selbst nannte sich Andrea d'Agnolo (d'Angiolo), oder nach dem Gewerbe seines Vaters, der ein Schneider war, mit dem Namen, unter welchen ihn auch die Kunstgeschichte kennt. Da seine Eltern in dürftigen Umständen lebten, so ließen sie den Knaben, der noch zwei ältere Brüder hatte, nur die Schreib- und Leseschule*) besuchen und gaben ihn mit seinem siebenten Jahre bei einem Goldschmied in die Lehre.

*) In diese Schulen gingen auch die Kinder der ärmsten Leute, während die bemittelten Klassen ihre Söhne in höhere Bildungsanstalten schickten, oder ihnen ebenso wie den Töchtern von Pädagogen wissenschaftlichen Unterricht ertheilen ließen.

Vielleicht führte Andrea's eigne Wahl ihn demjenigen Handwerk zu, welches, damals der Kunst noch nahe verwandt, die erste Schule mancher trefflicher Künstler, wie Donatello, Dürer u. A., gewesen ist. Wenn er auch an der Technik des Handwerks, an der Führung des Hammers und des Treibeisens wenig Geschmack fand, so beschäftigte er sich dafür um so lieber mit Zeichnen und Modelliren und entwickelte in dieser Hinsicht bald eine bewundernswerthe Geschicklichkeit. Da geschah es, daß eines Tages ein Maler, Gian



Caritas. Nach Andrea del Sarto.

Barile mit Namen, der im Hause des Goldschmieds verkehrte, Andrea's Arbeiten sah. Dieser nahm Interesse an dem geschickten Knaben und faßte für denselben eine solche Vorliebe, daß er ihn endlich mit Einwilligung des Lehrherrn und des Vaters zu sich nahm, um einen Maler aus ihm zu machen.

Gian Barile hat besser als durch seine eigenen Werke durch die Wohlthaten, die er dem jungen Del Sarto erwiesen, seinen Namen vor Vergessen-

heit geschützt; denn von seiner künstlerischen Wirksamkeit, die sich größtentheils auf mehr handwerksmäßige Holzschnitzerei erstreckte, würde schwerlich etwas bekannt geworden sein, wenn nicht Vasari ihrer einmal gelegentlich bei den Arbeiten Rafaels im Vatikan gedacht hätte. Drei Jahre lang genoß Andrea den Unterricht seines neuen Lehrherrn und die Liebe und Freundlichkeit, mit welcher dieser seine Anleitung gab, spornte den Eifer und steigerte die Lust des Schülers an seinem neuen Berufe. Barile bemerkte inzwischen mit nicht geringer Freude, wie die Fortschritte Andrea's alle Erwartungen übertrafen, so daß die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Zeichnung selbst tüchtige Maler in Erstaunen setzte. Wohl erkennend, daß zur Ausbildung eines solchen Talentes seine eigenen Kräfte nicht ausreichen würden, bewog der treffliche Meister den Maler Pier di Cosimo, das von ihm begonnene Unterrichts-Werk zu vollenden.

Dieser Pier di Cosimo, damals (um 1500) schon ein ziemlich bejahrter Mann (geb. 1441, gest. 1521), glänzt nun zwar auch nicht in der ersten Reihe der Florentiner Meister, immerhin war er indeß als Colorist geachtet, und Andrea konnte in technischer Hinsicht, in der Behandlung und im Auftrag der Farben, in der neuen Schule tüchtige Kenntnisse und Erfahrungen sammeln. Gleichwohl genügte dem strebsamen Jüngling auch Piero's Unterweisung nicht, so daß er alle seine Freistunden und namentlich die Feiertage benutzte, um nach den ältern Meistern zu zeichnen und zu studiren. An Gelegenheit dazu fehlte es ihm nicht; denn die Kirchen und Klöster seiner Vaterstadt besaßen einen großen Reichthum herrlicher Gemälde von Masaccio, Dom. Ghirlandajo, Fra Bartolommeo u. A. Es scheint auch, daß er gleichzeitig bemüht war, seine mangelhafte Schulbildung durch Studien zu ergänzen; denn er zeigte auch außerhalb seiner Berufssphäre späterhin einen so gebildeten Verstand, daß eine Kenntniß des Alterthums und der klassischen Literatur, wenn er auch die alten Sprachen selbst nicht kannte, bei ihm vorausgesetzt werden muß.

Das große Ereigniß, welches zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Kunstwelt Italiens in eine freudige Aufregung versetzte, die Ausstellung der berühmten Cartons des Michelangelo und Lionardo da Vinci im Rathsaale der Signoria zu Florenz, verfehlte nicht, auch Andrea zur Nacheiferung anzutreiben. Er stand damals in seinem siebenzehnten Jahre, also in dem Lebensalter, wo der jugendliche Sinn am empfänglichsten für äußere Eindrücke ist, das Reich der Hoffnungen und Wünsche noch mit unermeßlicher Fülle dem für das Große und Schöne begeisterten Blicke offen liegt. In



diesen glücklichen Jugendjahren pflegen die dauerndsten und innigsten Freundschaften geschlossen zu werden, denn das überquellende Herz bedarf einer gleichgesinnten Seele, um sich mitzutheilen und die eigne Empfindung durch die Theilnahme des Freundes zur Begeisterung zu steigern. Dieses Freundschaftsbedürfniß, welches sich auch bei Del Sarto geltend machte, sollte denn auch bei der erwähnten Gelegenheit seine Befriedigung finden. Unter den zahlreichen jüngeren Künstlern, welche die Ausstellung der großen Cartons sich zu Nutze machten und zum Theil eigens zum Studium derselben nach Florenz geeilt waren, befand sich auch Marcantonio Franciabigio. Dieser, obwohl um fünf Jahre älter, schloß sich bald an den schüchternen und überaus gutmüthigen Andrea an. Beide wurden treffliche Freunde und ihr inniges Verhältniß scheint, obwohl sie bisweilen als Concurrenten auftraten, ohne Trübung fortgedauert zu haben bis zum Tode Franciabigio's, der schon im Jahre 1523 eintrat.

Es ist außer aller Frage, daß bei diesem Freundschaftsbündniß der größere Gewinn auf Seiten Franciabigio's war. Obwohl er eine bessere Schule unter Leitung des berühmten Mariotto Albertinelli*) (geb. 1475) genossen, stand er doch als Künstler dem Andrea nach, da seine natürliche Begabung um Vieles geringer war. Dagegen scheint er entschlossener im Handeln gewesen zu sein und seine größere Charakterfestigkeit konnte dem schwachen Andrea, der eines verständigen Führers bedurfte, nur zum Vortheil gereichen. Im Uebrigen wird beider Gemüthsart als ziemlich übereinstimmend geschildert; denn auch an Franciabigio rühmt Vasari das bescheidene und sanfte Wesen und den redlichen Eifer, mit welchem er seine armen Angehörigen zu unterstützen bemüht war.

Während der Zeit, wo sich das Freundschaftsverhältniß zwischen den Beiden ausbildete, gab Mariotto Albertinelli seinen Künstlerberuf auf und eröffnete eine Weinschenke, um, wie Vasari erzählt, seinen sinnlichen Neigungen ohne Rückhalt folgen zu können. In Folge dessen entschloß sich

*) Mariotto Albertinelli, ein Florentiner (1475—1520), war ein Schulgenosse des Fra Bartolommeo bei Cosimo Roselli. Er hat Vieles mit dem Frate gemeinschaftlich ausgeführt und kommt demselben in Styl und Ausführung ziemlich nahe. Sein vorzüglichstes Werk, die Heimsuchung Mariä in den Uffizien zu Florenz gilt als eine der höchsten Leistungen des Cinque Cento. Nach der Erzählung Vasari's verließ Mariotto die Kunst theils aus Unmuth über verschiedene Kränkungen, die ihm von Seiten seiner Kunstgenossen widerfahren waren, theils in Folge sittlicher Verkommenheit, — an welche sich übrigens in Hinblick auf den seelenvollen Ausdruck und die edle Anmuth, die in seinen Werken herrscht, kaum glauben läßt. Später raffte er sich wieder auf und kehrte zu der verlassenen Kunst zurück.

Franciabigio, eine eigne Werkstatt zu errichten und bewog den Freund, das Arbeitszimmer mit ihm zu theilen und in Gemeinschaft mit ihm selbständige Arbeiten zu übernehmen und auszuführen. Andrea hatte allen Grund, eine solche Wendung herbeizuwünschen, da er unter den Sonderbarkeiten des alten Pier di Cosimo viel zu leiden hatte und sich vermuthlich reif genug fühlte, um es seinem Lehrer in der Kunst gleich zu thun. So eröffneten denn die beiden Freunde in einem Hause an der Piazza del Grano (Kornmarkt) ihre Malerbude und wußten auch durch Fleiß und Geschick die kleine Kundschaft, die ihnen zuerst zusprach, zufriedenzustellen, zumal da sie nur einen geringen Lohn für ihre Arbeiten beanspruchten.

Einer der ersten Aufträge kam ihnen durch Verwendung eines Sakristans der Servitenkirche zu. Für diese malten sie einen Altarvorhang, welcher auf der einen Seite eine Verkündigung, auf der anderen eine Kreuzabnahme darstellte. Diese Gemälde sind jedoch nicht mehr vorhanden. Ueber andere gemeinsame Arbeiten der beiden Freunde aus der Zeit ihres Zusammenlebens ist nichts bekannt. Inzwischen erwarben sich Andrea's Leistungen Anerkennung und Beifall auch in weiteren Kreisen, so daß ihm sehr früh die Ausführung größerer Unternehmungen anvertraut wurde. Dahin gehört zunächst die Ausschmückung des Kreuzgangs der Laienbrüderschaft von S. Johannes Baptist (Compagnia dello Scalzo, Orden der Barfüßler, so genannt von der Ordensregel, welche je einem ihrer Mitglieder gebot, bei Processionen das Crucifix barfuß zu tragen). Vasari*) berichtet darüber Folgendes:

„Die Mitglieder von der Brüderschaft der sogenannten Barfüßler zu S. Johannes dem Täufer pflegten sich am Ende der Via larga in Florenz, oberhalb der Häuser Octavians des Großmüthigen von Medici, in einem Gebäude, dem Garten von S. Marco gegenüber, zu versammeln, welches in jener Zeit erst von vielen Florentiner Kaufleuten erbaut und unter Anderem gleich anfangs mit einem Umgange versehen worden war, der auf einigen nicht sehr hohen Säulen ruhte. Da einige von ihnen erkannten, daß Andrea ein trefflicher Meister zu werden begann, beschlossen sie, reicher an Unternehmungsgeist als an Geld, er solle rings um jenen Kreuzgang zwölf Bilder von S. Johannes dem Täufer in Helldunkel mit brauner Erdfarbe in Fresko malen."

Andrea, anspruchslos und bescheiden, nahm den Auftrag an, weniger

*) Vasari, übersetzt von Schorn, III. 1. S. 392.

des Gewinnes wegen, als um seinen Namen bekannt zu machen. Die Taufe Christi*) bildete der Zeitfolge nach das erste, der Reihe nach das sechste Bild, mit welchem der Meister diesen berühmten Cyklus eröffnete. Es ist das älteste bekannte Gemälde, welches wir von Andrea besitzen, noch etwas in der trockenen, eckigen Manier der Schule, aus welcher er hervorgegangen, aber es verspricht schon durch seine richtige und ungezwungene Zeichnung Das, was Andrea's nachmalige Leistungen verwirklichten, sowie es andererseits durch seine einfache Anordnung auf diese Eigenheit seines Talentes hindeutet. Die ganze Composition beschränkt sich auf vier Figuren, den Täufer, mit der Rechten aus einer Muschel das Wasser über das Haupt des Erlösers ausgießend, während die Linke ein hölzernes Kreuz und zugleich das Gewand festhält, dann Christus und endlich auf dem gegenüberliegenden Ufer des Flusses zwei knieende Engel mit jenem frommkindlichen Ausdruck, welcher die reizenden Engelgestalten Andrea's im Allgemeinen auszeichnet. Aus der Höhe schwebt der heilige Geist herab. Im Allgemeinen stimmt die Anordnung mit einer älteren Darstellung desselben Gegenstandes von Dom. Ghirlandajo überein**), wie Andrea denn überhaupt in der Erfindung nicht überreich erscheint und sich im Anfang seiner Laufbahn gern mit Plagiaten nach vorhandenen Gemälden zu helfen suchte.

Reicher in den Motiven und gelungener in der Gruppirung fiel das zweite Bild für den Kreuzgang aus, welches die Predigt Johannes des Täufers darstellt. Bei diesem entlehnte er einige Figuren aus Kupferstichen Albrecht Dürers, welche zu jener Zeit durch die Nachstiche Marcantons in Italien große Verbreitung fanden, andere wieder dem Dom. Ghirlandajo. Selbständiger trat er erst in der folgenden Darstellung, Johannes das Volk taufend, auf, bei welcher er sich auch als ein vorzüglicher Zeichner nackter Körperformen zu erkennen gab***).

In der Hoffnung, sein Ansehen als Künstler durch Ausführung dieser Malereien zu heben, sah sich Andrea nicht betrogen. Die Frati Eremitani bestellten bei ihm ein Noli me tangere (Christus, der Maria Magdalena als Gärtner erscheinend) für die Kirche des Klosters S. Gallo, welches Lorenzo di Medici 1488 durch den berühmten Baumeister Giuliano de' Giamberti (nach diesem Bau G. da Sangallo genannt) mit der größten

*) Reumont, Andrea del Sarto. S. 18.

**) Reumont a. a. O. S. 21. Anm.

***) Die Entstehungszeit dieser drei Bilder setzt Reumont zwischen 1510 u. 1514.

Pracht hatte aufführen lassen. Als bei der Belagerung von Florenz (1529) das Kloster zerstört wurde, rettete man das Altarbild und brachte es in die Kirche S. Jacopo tra fossi, wo es sich noch befindet.

Nach Vollendung dieses Gemäldes verlegte Andrea seine Werkstatt nach der Sapienza, unweit des Servitenklosters S. Annunziata, die neue Arbeitsstube wiederum mit seinem Freunde Franciabigio theilend. Eine Folge dieser Veränderung war seine nähere Bekanntschaft mit Jacopo Sansovino*), welcher damals in der nächsten Nachbarschaft bei Andrea Contucci die Bildhauerkunst erlernte. Zwischen beiden bildete sich bald ein lebhafter freundschaftlicher Umgang. „Tag und Nacht," sagt Vasari, „waren die Jünglinge zusammen und redeten meist von den Schwierigkeiten der Kunst; deshalb ist nicht zu verwundern, daß sie trefflich wurden."

Die Nähe des Servitenklosters, für welches er, wie wir gesehen, schon früher beschäftigt war, brachte Andrea bald darauf in Berührung mit den Mönchen, die, wie es scheint, den Barfüßlern an Unternehmungsgeist nicht nachstanden, aber auch wie jene nicht wohl große Summen zur Ausschmückung ihrer Kirche verwenden konnten oder mochten; denn die von Alessio Baldovinetti (vor 1450) begonnene, später von Cosimo Roselli fortgesetzte Ausmalung der Vorhalle ihrer Kirche harrte noch immer der Vollendung. Von den dreizehn Lunetten, welche mit Fresken geschmückt werden sollten, waren bislang nur zwei ausgefüllt. Da machte sich eines Tages, als Andrea sich in der Kirche aufhielt, ein Bruder Sakristan die Gelegenheit zu Nutze, um die Vollendung des Bildercyklus wohlfeilen Kaufs zu erlangen. Und so faßte er, nach Vasari's Erzählung, den Andrea, der ein guter und sanfter Mensch war, bei der Ehre und fing an, ihm unter dem Schein von Theilnahme einzureden, er wolle ihm in einer Sache behülflich sein, die ihm Ehre und Vortheil bringen und ihn so berühmt machen sollte, daß es ihm nie mehr an Etwas fehlen werde. Der langen Rede kurzer Sinn war, daß Andrea die von Cosimo Roselli unvollendet gelassene Arbeit zu Ende führen möge. Unser Künstler bezeigte dazu wenig Lust, da die Aussichten auf Bezahlung nach den Andeutungen des Mönches keineswegs befriedigend waren. Indessen wußte der Bruder Mariano durch die hingeworfene Bemerkung, daß Franciabigio sich bereits zu der Arbeit erboten und den Ehrensold dafür ganz in des Mönches Belieben gestellt habe, dennoch eine für ihn günstige Entscheidung herbeizuführen. Ob nun Andrea

*) S. Seite 99.

hinter dem Gefährten an Großmuth nicht zurückstehen wollte, oder ob er, wie es nach Vasari's Aeußerung scheint, in dem Freunde den Nebenbuhler fürchtete, darüber ist keine Entscheidung zu treffen. Genug, er willigte ein und traf ein schriftliches Uebereinkommen wegen des ganzen Werkes, damit ihm kein Anderer die Arbeit streitig mache. So hatte ihn der Mönch fest, gab ihm Geld und sagte, er möchte zuerst fortfahren, Begebenheiten aus dem Leben S. Philipps*) darzustellen, als Bezahlung könne er nicht mehr als zehn Dukaten für jedes Bild geben, da er selbst diese aus seinem Beutel nehme und das Ganze mehr um des Künstlers willen, als zum Nutzen und Bedürfniß des Klosters thue.

Andrea machte sich auch gleich mit allem Eifer an's Werk und begann die Fortsetzung des von Cosimo Roselli mit der Aufnahme S. Philipps in den Servitenorden angefangenen Cyklus von Begebenheiten aus dem Leben des genannten Heiligen am 16. Juni 1511, also in einem Alter von etwa dreiundzwanzig Jahren. Die drei ersten Bilder, welche er in verhältnißmäßig kurzer Zeit vollendete, stellten die Bekleidung des Aussätzigen durch S. Philipp, S. Philipp und die Spieler und die Austreibung des bösen Geistes aus einem Mädchen dar. Diese, sowie die späteren Bilder in demselben Vorhofe, haben gleich den Fresken im Kreuzgang der Barfüßler sehr durch die Zeit und allerlei Unbilden gelitten, doch ist trotz der Verwitterung der Eindruck bei näherer Betrachtung der Einzelheiten noch immer ein sehr bedeutender und zeugt von der Größe und Freiheit, mit welcher die Meister des Cinque Cento ihre Charaktere darzustellen und ihre historischen Momente zu fassen wußten. Das zweite Bild ist in Bezug auf lebendige und klare Schilderung der Handlung das vorzüglichste und imponirt namentlich durch den Contrast, den die Ruhe und Würde des Heiligen zu der Verwirrung und Rathlosigkeit bildet, welche Alles, Menschen und selbst Thiere, in Folge des Blitzschlags ergriffen hat, der zur Strafe der Spötter vom Himmel niederfährt.

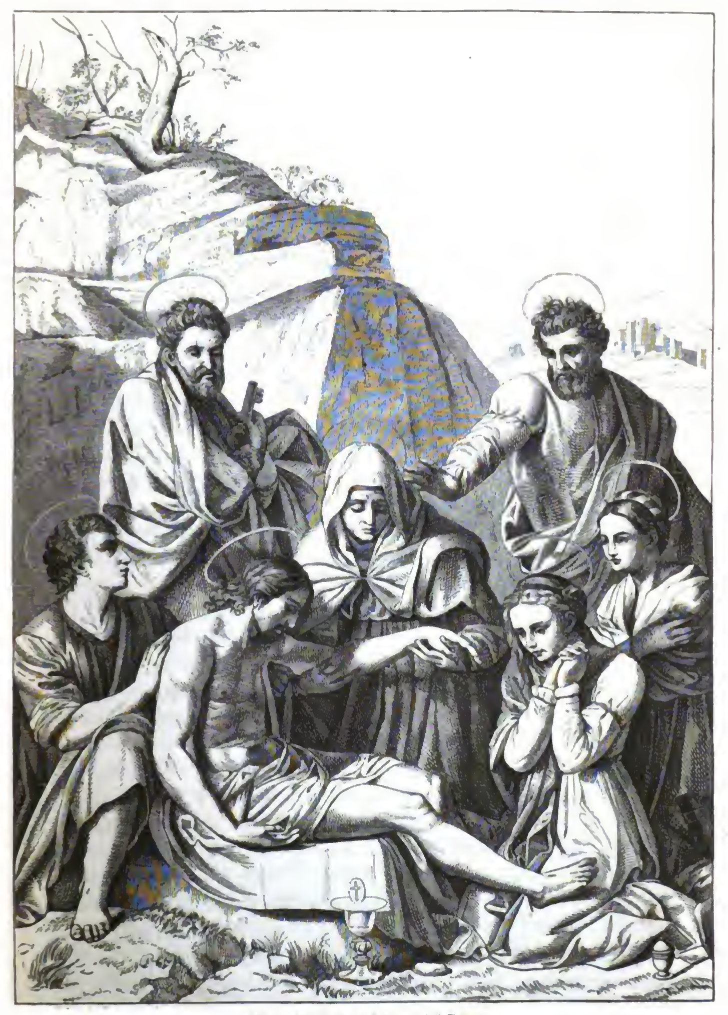
Da Andrea nach Aufdeckung dieser drei ersten Gemälde großen Beifall erntete, so spornte ihn derselbe, auch die beiden letzten, welche die Reihe der Darstellungen aus der Legende S. Philipps beendigen sollten, in Angriff zu nehmen. Das vierte Bild gab den Tod des h. Philipp und die Auferweckung des Knaben, welcher durch Berührung der Gewänder des

*) Der h. Philippus Benizzi, geb. zu Florenz 1233, gest. 1285, war Vorsteher des Ordens der Servi, um dessen Förderung er sich besondere Verdienste erworben.

Heiligen zum Leben erwacht. Um den Vorgang recht anschaulich zu machen, malte Andrea jenen Knaben zwei Mal, zuerst als Leiche und dann wieder als zum Leben Erwachenden. Diese sonderbare Vereinigung beider Momente auf ein und demselben Bilde ist jedenfalls eine nicht zu billigende Verrückung der Grenzen, innerhalb deren die bildende Kunst festgehalten wird (man läßt sich schon eher im Hintergrunde eines Gemäldes eine Andeutung der Folgen des dargestellten Factums durch kleinere Figuren gefallen, von welcher Licenz die Maler damals häufig Gebrauch machten). Von dieser Sonderbarkeit abgesehen, zu welcher der Meister vielleicht geleitet wurde, um die Feinheit seiner Naturbeobachtung durch den Contrast des todten und des lebendig werdenden Körpers deutlicher vor Augen treten zu lassen, ist dies Gemälde in Hinsicht der Composition das bedeutendste des ganzen Cyklus. Ein besonderes Intresse hat dasselbe noch dadurch, daß Andrea einem der an dem Fuße der Bahre stehenden Männer die Züge seines Freundes Girolamo della Robbia lieh, des Großneffen jenes Luca, der die berühmte Terracottenfabrik dieser Familie begründete. Unser Künstler scheint damals zu dieser angesehenen Bildhauerfamilie in sehr naher Beziehung gestanden zu haben, da er auch auf dem folgenden Gemälde zwei ihrer Glieder, den Andrea, Vater Girolamo's und Luca, Andrea's anderen Sohn, verewigte. Die edle Anmuth und Einfachheit der Bildwerke, welche die Robbia's schufen, zog gewiß den Maler an, der in seiner Kunst Gleiches zu erreichen strebte, während andererseits das treue Zusammenhalten dieser berühmten Künstlersippschaft auf ein, Herz und Gemüth erfreuendes, Verkehrsleben schließen läßt.

Als nun Andrea sein fünftes Bild, die Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen, vollendet und dabei in Betreff der Harmonie und Schönheit des Colorits seine früheren Bilder noch übertroffen hatte, wurde ihm sein Versprechen doch leid; denn „der Lohn war zu gering für die große Ehre." Er sagte sich daher von der übernommenen Verpflichtung los. Doch gelang es der klugen und eindringlichen Rede des Fra Mariano, der voll Vergnügen die Zahl der Besucher des Klosters mit der Zahl der Gemälde in der Vorhalle wachsen sah, dem gutmüthigen Maler wenigstens noch zwei Darstellungen aufzubürden, indem er gleichzeitig den Preis dafür zu erhöhen versprach. Für diese beiden Bilder zahlte ihm das Kloster, wie aus dem Archive desselben ersichtlich, außer den bedungenen 92 Gulden nachträglich noch 42 Gulden.

Inzwischen hatte sich der Ruf Andrea's so erweitert, daß er billiger-



Pietà a S. Luca, nach Andrea del Sarto.

weise eine Besserung der Preise erwarten konnte. Auch kam ihm eine größere Einnahme wohl zu Statten, da er die Stütze seiner alten Eltern war, die sich, wie schon anfangs erwähnt, in ärmlichen Verhältnissen befanden. Die wachsende Zahl der Aufträge, mit denen er jetzt von vielen Seiten bedacht wurde, veranlaßte ihn, ein Hülfspersonal anzunehmen. Der tüchtigste unter den jungen Leuten, die er solcherweise zur Ausführung seiner Entwürfe benutzte, war Jacopo da Pontormo (1493—1558), nur um wenige Jahre jünger als Andrea, und wie dieser in der Schule des Albertinelli und Pier di Cosimo herangebildet. Das erste Gemälde, bei welchem Vasari die Mithülfe dieses talentvollen Künstlers gedenkt, ist eine Verkündigung, mit welcher Andrea von den Augustinermönchen zu S. Gallo beauftragt wurde, die das früher erwähnte Bild für die Klosterkirche sehr befriedigt hatte. Pontormo fertigte die Predella (das Fußstück, welches den Raum zwischen dem Altarblatt und dem Altar einnimmt) zu diesem Gemälde. Diese Predella ist vermuthlich bei der Zerstörung des Klosters zu Grunde gegangen, während das Altarbild selbst gerettet und später der Galerie Pitti einverleibt wurde. In derselben Galerie befindet sich auch eine andere Verkündigung, welche der Meister um dieselbe Zeit für die Abtei S. Godenzo ausführte. Das sich rasch entwickelnde Talent Pontormo's, der in der Folge als Bildnißmaler einen wohlverdienten Ruhm erwarb, reizte indeß die Eifersucht Andrea's in dem Maße, daß sich zwischen beiden ein mißliches Verhältniß entspann, welches schließlich zu Trennung und Feindschaft Veranlassung wurde. So erwuchs Andrea aus dem Gehülfen ein nicht gering zu achtender Nebenbuhler, mit welchem er im Laufe der Zeit mehrere Male zusammen traf, unter Anderm auch im Hofe des Servitenklosters, für welches Pontormo eine sehr schöne, durch großartige Formen ausgezeichnete Heimsuchung malte.

Andrea, immer mehr zu Glück und Ansehen steigend, wurde mit der Zeit ein gern gesehener Gesellschafter in den heitern Cirkeln, zu denen Künstler, Kunstfreunde und sonstige vergnügte Seelen sich in dem damals noch sehr lustigen Florenz zusammen fanden. Um einen Begriff von der originellen Art zu geben, in welcher man sich zu jener Zeit zu ergötzen liebte, gedenken wir hier der beiden Gesellschaften, die Vasari in der Lebensbeschreibung des Giovan Francesco Rustici, eines Florentiner Bildhauers, erwähnt. Dieser Rustici war ein sonderbarer Kauz, ein Kopf voll Tollheiten und absonderlichen Einfällen. Aus einem dieser Einfälle ging die Gesellschaft vom Kessel (del Pajuolo) hervor, zu welcher außer Andrea

del Sarto noch eine Anzahl bekannter Künstler, so der Maler Domenico Puligo und der Bildhauer Somosleo gehörte. Jedes der 12 Mitglieder durfte zu den Abendunterhaltungen vier Gäste mitbringen. Die Anordnung bei den Mahlzeiten war folgende*): Wer kam, brachte irgend ein wohlerdachtes und gutzubereitetes Gericht mit und gab es dem Vorsteher der Gesellschaft, der es nach Gefallen Einem darreichte und dafür die Schüssel eines Anderen eintauschte. Saßen sie hierauf zu Tische, so bot jeder das Seine den übrigen dar und Alle genossen von Allem. Wer sich aber in der Erfindung seines Gerichts mit einem zweiten begegnet und das gleiche gebracht hatte, verfiel in Strafe. Eines Abends nun, als Rustici die Gesellschaft bewirthete, ließ er dieselbe in einem mächtigen, aus einem Bottich gearbeiteten Kessel Platz nehmen, so daß es das Ansehen gewann, als ob sie im Wasser des Kessels säßen. Nachdem sich alle an den innerhalb des Kessels befindlichen Tisch gesetzt hatten, stieg aus dessen Mitte ein Baum mit vielen Zweigen in die Höhe, welche das Essen auftrugen, für zwei je eine Schüssel; er senkte sich wiederum nach unten, wo einige Personen Tafelmusik machten, kam bald wieder, um die zweiten Gerichte zu bringen, dann die dritten und so fort. Die Speise Rustici's war bei diesem Anlaß ein Kessel von Pastetenteig, in welchen Odysseus seinen Vater tauchte, um ihn zu verjüngen; beide Gestalten waren aus gekochten Kapaunen geformt, erschienen aber wie Menschen, so gut hatte man die Glieder gestellt, und mit verschiedenen eßbaren Dingen verkleidet. Andrea del Sarto lieferte einen achteckigen Tempel, der Kirche S. Giovanni ähnlich, doch auf Säulen ruhend; der Fußboden war eine große Schüssel Gallert mit verschiedenfarbigen Mosaikabtheilungen, die Säulen, groß und wie Saphyr anzuschauen, waren Knackwürste, die Basen und Kapitäle bestanden aus Parmesankäse, die Simse aus Zuckerteig und die Tribune aus Marcipanstücken. In der Mitte des Tempels stand ein Chorsängerpult von kaltem Kalbfleisch, darauf lag ein Buch von Nudeln, die Buchstaben und Noten darin von Pfefferkörnern; die Sänger vor dem Pult waren gebackene Krammetsvögel mit offenen Schnäbeln, aufrecht gestellt vermittels Jäckchen von zarter Schweinshaut, die den langen römischen Röcken glichen, und hinter ihnen standen zwei dicke Tauben als Contrabässe und sechs Hirsvögel als Diskant.

Größeren Aufwand an Geist und Geldmitteln erforderten die Arrangements der Gesellschaft zur Kelle, da bei den Festlichkeiten derselben

*) Vasari a. a. O. V. S. 75.

jedes Mitglied, gemäß einer von dem jeweiligen Vorsteher angegebenen Idee, eine bestimmte Rolle zu übernehmen und sich derselben angemessen zu costumiren hatte. Diese Gesellschaft war bei Weitem zahlreicher und zählte außer einer Anzahl Künstler auch viele andere zum Theil sehr angesehene Männer, wie Giuliano de' Medici, zu ihren Mitgliedern. Auch hier fehlte natürlich der ausgelassene Rustici nicht. Dagegen wird Andrea del Sarto von Vasari nur als Anhänger der Gesellschaft bezeichnet; die Mitgliedschaft war für ihn vielleicht zu kostspielig. Ein anderer Anhänger war der durch seine Witzworte berühmte Domenico Barlacchi. Die Entstehung dieses geselligen Vereins erzählt Vasari wie folgt:

„Im Jahre 1512 saßen eines Abends in einem Garten zu Campaccio, einem Besitzthum des Feo d'Agnolo, eines buckligen Pfeifers und sehr lustigen Mannes, mehrere Freunde zu einer Mahlzeit beisammen und verzehrten gerade gelabte Milch, als einer derselben, Baja, dicht am Tische ein Häuflein Kalk bemerkte, worin eine Kelle stak, die ein Maurer wohl Tags zuvor dort gelassen hatte. Rasch nahm er damit ein wenig von dem Kalke und jagte es Feo in den Mund, der ihn gerade aufsperrte in der Erwartung, daß ein Anderer ihm einen Löffel voll Milch hineinstecke, worauf die ganze Gesellschaft, welche dies sah, rief: „Eine Kelle, eine Kelle!“ Als nun nach diesem Ereigniß der genannte Verein gestiftet war, bestimmte man, es sollten ihrer vierundzwanzig sein, zwölf von den Großen (d. i. der großen Zünfte, popolo grasso) und zwölf von den Kleinen (popolo minuto), wie man in jener Zeit zu sagen pflegte. Als Abzeichen aber wollten sie eine Kelle führen, der sie später die schwarzen Knöpfe mit großen Köpfen und Schwänzen hinzufügten, die man in Toscana Cazzuola (Kellen) nennt.“ Vasari berichtet nun weiter über einzelne der Festlichkeiten, welche diese durch Zutritt neuer Mitglieder bald sehr ansehnlich gewordene Gesellschaft von Zeit zu Zeit zu veranstalten pflegte, wie u. A. Rustici sie, als Maurer und Handlanger verkleidet, bei sich sieht und seine Bewirthung demgemäß einrichtet, so daß alle Speisen in der Gestalt von Mörtel, Dachziegeln, Säulentheilen, Gebälk u. s. w. aufgetragen wurden.

Solche gesellige Vergnügungen, bei denen sich den materiellen Genüssen theatralische und musikalische Aufführungen oder Vorträge launiger Erzählungen und Gedichte anzureihen pflegten, waren damals an vielen Orten Italiens zu finden, wie denn auch Benvenuto Cellini in seiner Biographie einer solchen Künstlergesellschaft in Rom gedenkt. Freilich glänzte Florenz in dieser Beziehung seit den Tagen der Medici in viel höherem Grade,

denn wie diese Stadt die Fesseln der Künste und Wissenschaften löste, so gestaltete sie auch die starren Formen des socialen Verkehrs nach antiker Weise um, gab ihnen aber insofern eine anmuthigere Freiheit, als die Stellung der Frauen eine ungleich höhere Bedeutung in der Gesellschaft erhielt, als im Alterthum. Wir wissen schon aus Bocaccio, welch' ein geistreiches Spiel die Frauen der gebildeten Stände in der Conversation mit Gegenständen treiben durften, bei deren noch so zarter Berührung man in unseren Tagen allen Anstand und alle Sitte verletzt glauben würde. Damals war es jugendlicher Uebermuth, frischer Natursinn, welcher den Witz und Humor auf allen Lebensgebieten sich frei ergehen ließ und ohne viele Bedenklichkeiten auch über verfängliche Themata hinwegschlüpfte. Ja, daß so Etwas möglich sein konnte, zeugt nur davon, wie fest und wohlbegründet der sittliche Anstand im praktischen Leben selbst war, denn wir finden in der Geschichte jener Zeit nur selten Spuren von einer Verwilderung und moralischen Versunkenheit des weiblichen Geschlechts, wie sie uns etwa das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts in Menge zu bieten hat, als man dort das Decameron ins Praktische übersetzte und mit unverholener Absicht auf Befriedigung grober Sinnentriebe ausging. Jene Ausgelassenheit der reichen Florentiner hatte ein starkes Gegengewicht in dem Ernst ihres polischen Lebens, welches nach Innen und Außen stete Schlagfertigkeit, Muth und Selbstvertrauen erheischte; sie hatte ein Gegengewicht in dem allgemeinen Streben nach Vorrang und Größe, mit welchem ein sorgloses Genußleben sich nicht verträgt; ja, wir können die jugendliche Spannkraft jener Zeit nicht genug bewundern, die nach blutigen Kämpfen, Noth und Gefahren mit derselben Unbefangenheit und ungetrübten Stimmung ihre philosophirenden, poetisirenden und musikalischen Unterhaltungen wieder aufnimmt, wo sie durch ernste Zwischenfälle plötzlich abgebrochen waren.

Es liegt nahe, daß bei dieser Richtung des geselligen Lebens begabte Naturen, welche durch geistreiche Einfälle, durch neue und überraschende Erfindungen sich auszeichneten, eine überaus angenehme Stellung erwerben konnten; denn sie waren überall gesucht und gern gesehen. Dies war, obwohl er von Haus aus keine Anlage zum Weltmann hatte, auch bei Andrea del Sarto der Fall, bevor er, wie wir gleich sehen werden, unter die Herrschaft eines ränkesüchtigen Weibes niederer Abkunft gerieth, die den Unbedachtsamen in ihre Netze zu fangen wußte. Zu seinen hohen Gönnern gehörte unter Anderen Ottaviano de' Medici, ja, der Verkehr mit demselben muß ein ziemlich vertrauter gewesen sein, wenn es wahr ist, daß Andrea,

wie erzählt wird, in der Kesselgesellschaft einst eine freie, den Zeitverhältnissen angepaßte Uebersetzung der Batrachomyomachie vortrug, bei welcher ihm Ottavian, da er selbst des Griechischen unkundig war, hülfreiche Hand geleistet *).

Im Umgange mit diesen trefflichen Männern, unter denen wir noch den berühmten Bildhauer Niccolo di Rafaello de' Pericoli, genannt il Tribolo, hervorheben, geschätzt als Künstler von Hohen und Niederen und bei stets wachsender Kundschaft vor Noth und Entbehrung gesichert, hatte Andrea die herrlichsten Aussichten auf Glück und Ehre, als er eine bedenkliche Neigung zu der jungen, schönen und coquetten Frau eines Mützenmachers faßte. Obwohl von seinen Freunden gewarnt und streng getadelt, konnte er von dem verführerischen Weibe nicht lassen, und als bald darauf der Tod des Gatten jedes Hinderniß zu ihrer Verbindung beseitigte, heirathete er Lucrezia del Fede, so war ihr Name, trotz aller Gegenvorstellungen, die ihm von befreundeter Seite gemacht wurden. Vasari, der Schüler und Biograph unseres Meisters, spricht sich in der ersten Ausgabe seiner Künstlergeschichten mit der größten Bitterkeit über diesen Schritt Andrea's aus. Doch ist ohne Zweifel seine Schilderung sehr zu Ungunsten der Frau gefärbt; denn da unter ihrem herrschsüchtigen und unzarten Wesen auch die Schüler und Gehülfen des Mannes zu leiden hatten, so läßt sich denken, daß Vasari nicht ganz sine ira et studio geschrieben. In der späteren Ausgabe seiner Werke hat er denn auch manchen heftigen Ausdruck gemildert und die Sachlage einfacher und ohne gehässige Seitenblicke dargestellt. Immerhin war diese Verbindung für den sanften, nachgiebigen Andrea ein großes Unglück, wenn er sich durch dieselbe auch nicht so sehr in den Augen seiner Mitbürger herabwürdigte, wie Vasari vorgiebt. Was seine Ehre befleckte, war nicht sowohl die Heirath selbst, als vielmehr sein späteres pflichtvergessenes Handeln, wozu allerdings der Einfluß seiner Frau den stärksten Antrieb gab.

Ob Andrea bis zu seiner Verheirathung bei seinen Eltern gewohnt und nur sein Arbeitszimmer mit Franciabigio getheilt hat, ist aus Vasari's Berichte nicht ganz deutlich. Daß der treue Gefährte seiner Studien und seiner ersten Erfolge zu den eifrigsten Widersachern der leidigen Liebschaft mit der schönen Lucrezia gehörte, geht aus der Schilderung hervor, die Vasari von seinem Charakter giebt; denn „Francia liebte den Frieden und

*) La guerra de' topi e de' ranocchi. Poëma eroicomico di Andrea del Sarto. Firenze 1788. Die Originalhandschrift soll sich in der Bibliothek des Vatikans befinden.

wollte deshalb nie eine Frau nehmen, indem er sich an das Sprichwort hielt: Chi ha moglie ha pene e doglie (wer eine Frau hat, hat Kummer und Noth)." Auch die alten Eltern Andrea's werden mit wenig Freude die Heirathsabsichten des Sohnes betrachtet haben. Diese zunächst wurden am härtesten durch das Ehebündniß Andrea's betroffen; denn Lucrezia plünderte ihren Mann nicht nur, um ihre eignen Wünsche und Neigungen, ihre Vergnügungs- und Putzsucht zu befriedigen, sondern auch, um ein Uebriges ihren Verwandten zuzuwenden, während sie den Schwiegereltern jede Unterstützung entzog, so daß fremde Menschen sich der alten Leute annehmen mußten, um sie vor Entbehrungen zu schützen. Soweit ging die Schwachheit Andrea's seiner Frau gegenüber, daß er die natürlichsten Verpflichtungen hintenansetzte und die heiligsten Empfindungen der Seele zu ersticken vermochte. Das fernere Schicksal Del Sarto's hat einen wahrhaft tragischen Anstrich. Schuld erzeugt Schuld. Wir sehen ihn später sich vergeblich aufraffen, um wieder ein Mann zu werden. Die Verführungskünste seiner Gattin bringen ihn noch zu tieferem Falle, und es kann kaum anders gewesen sein, als daß das Bewußtsein schweren Unrechts und ungesühnter Schuld bis an sein Lebensende wie ein Alp auf seinem weichen, empfindungsvollen Gemüthe gelastet hat. Die Freunde seiner Kunst haben es bei seinen Lebzeiten oft beklagt, daß sein zerrüttetes Gemüth und seine nicht minder zerrütteten Vermögensumstände die Freiheit und Freudigkeit seines Schaffens nur zu sehr beeinträchtigt haben. Würde er nicht Größeres, Herrlicheres noch geleistet haben, wenn sein Leben nicht durch selbstverschuldetes Ungemach getrübt worden wäre? Lassen wir die müssige Frage, und freuen wir uns der schönen Werke seines Geistes, in denen wir das sanfte und reine Gemüth, die harmonische Stimmung, die edle Denkungsart wiederfinden, die so ganz in seiner ursprünglichen Natur lag. Bei allem Unglück bleibt es ein Glück zu nennen, daß sein Talent Frische und Kraft genug bewahrte, um die Dämonen der Reue und Schmach von der Schwelle weisen zu können.

Ziemlich um dieselbe Zeit, wo Del Sarto die Lucrezia del Fede heimführte, fällt die Ausführung der schon erwähnten beiden letzten Gemälde für das Servitenkloster (1514). Da ihm der Gegenstand der Darstellung überlassen war, so wählte er für das eine die Geburt Mariä, für das andere die Weisen aus dem Morgenlande auf ihrer Wanderung nach Bethlehem (Epiphania). Beide Gemälde bezeichnen den Eintritt des Meisters in die Periode der vollen Reife seines Talentes. Beide sind

mit einer Sicherheit, Freiheit und Mannigfaltigkeit dargestellt, wie keins seiner früheren Werke. In Bezug auf Ausdruck und Empfindung verdient das erstgenannte entschieden den Vorzug; es ist, um mit Burckhardt zu reden, „die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes.“ Die Composition, in zwei Theile zerfallend, erinnert an ein Vorbild von Dom. Ghirlandajo, läßt dasselbe aber in Bezug auf Reichthum der Darstellung und Schönheit des Colorits, Anmuth der Bewegungen weit hinter sich zurück. Zumeist interessirt die Gruppe zur Rechten, deren Mittelpunkt die im Bette halb aufgerichtete Wöchnerin bildet. Diese wird von einigen Frauen bedient, welche ihr Erfrischungen bringen, während zwei Freundinnen, in reicher florentinischer Tracht, zu Besuch kommen. Unter diesen bemerkt man, im Profil gesehen, eine hohe majestätische Gestalt von blühender Farbe und Schönheit, Lucrezia del Fede, die junge Gattin des Künstlers, deren Züge er noch auf manchem Bilde verewigt hat, auf keinem jedoch mit gleicher idealer Hoheit in der ganzen Erscheinung. Das Interesse der Gruppe zur Linken dreht sich um das neugeborene Kind, welches von einer Frau gewaschen wird, während andere zur Bedienung bereit stehen. — Der Zug der h. drei Könige ist sehr reich an Figuren und farbenprächtig, etwa im Sinne des Paul Veronese mit reichem Gefolge und Zuschauern als Ceremonienbild gedacht, wobei natürlich das Gemüth leer ausgeht. Unter dem Gefolge sieht man in einem Winkel drei Männer in Florentinischer Tracht, den Maler selbst, dann seinen Freund Jacopo Sansovino und endlich den berühmten Tonkünstler Ajolle, der demnach vermuthlich auch zu dem engeren Freundeskreise Andrea's gehörte.

Während Andrea diese Bilder ausführte, malte Franciabigio neben ihm eine Vermählung Maria's, da Fra Mariano nun, wie er früher schon geäußert, den Francia veranlaßt hatte, sich an der Ausmalung der Vorhalle des Klosters zu betheiligen. Dieser war fast zu gleicher Zeit mit seinen Arbeiten fertig, wünschte aber, ehe die Gemälde aufgedeckt würden, noch die letzte Hand anzulegen. Die Mönche achteten dieses Wunsches nicht und nahmen, da gerade ein Festtag war, den Vorhang von allen drei Gemälden fort. Darüber wurde Franciabigio so erzürnt, daß er einen Hammer ergriff und sein Gemälde damit zu zerstören begann. Er mußte mit Gewalt vor gänzlicher Zertrümmerung des schönen Werkes abgehalten werden, und da weder er noch ein Anderer sich später zur Ausbesserung der Beschädigungen bereit finden ließ, so trägt das Gemälde noch heute die Spuren der Hammerschläge als Erinnerungszeichen an den denkwürdigen



Das Opfer Abrahams, nach Andrea del Sarto's Gemälde in der Dresdener Galerie.

Wettstreit der beiden Freunde und Rivalen. Zur Fortsetzung dieser Wandmalereien bestimmten die Serviten in der Folge den Rosso de' Rossi (1496—1541), der ihnen eine Himmelfahrt Mariä malte, welche, unschön und formlos, sehr zu ihrem Nachtheil gegen Andrea's und Franciabigio's Arbeit absticht. Zugleich wandten sich die Mönche an Jacopo da Pontormo, der in der Heimsuchung Mariä sein Bestes leistete und im Hinblick auf die Werke seines ehemaligen Lehrers sich ohne Zweifel die größte Mühe gab, um diesem nicht nachzustehen.

In der Lebensbeschreibung des Jacopo Sansovino*) gedachten wir bereits der großen Festlichkeiten, welche Florenz zu Ehren des Papstes Leo X. veranstaltete, als dieser am 30. November 1515, nach dem Siege bei Marignano, seine Vaterstadt besuchte, wo Lorenzo dei Medici, ein natürlicher Sohn des 1494 vertriebenen Pietro II., und der Cardinal Giulio dei Medici, Neffe des Papstes, unter dem Scheine republikanischer Formen die Zügel der Regierung in der Hand hielten. Auch Andrea del Sarto bot bei dieser Gelegenheit seine Kräfte dar zur Ausführung der mährchenhaften Prachtdekoration, mit welcher man, nach dem Plane Sansovino's, die noch immer unvollendete Stirnseite des Domes verkleidete. Andrea malte die Flächen dieser hölzernen Façade mit verschiedenen Darstellungen grau in grau aus. Es kann kaum auffallen, daß dabei, so sehr Leo X. auch von dem riesigen Modell, welches den Marmor täuschend nachahmte, entzückt war, keine Gunst- und Gnadenbezeugung für Andrea abfiel, wenn wir uns erinnern, wie selbst Sansovino, der Hauptleiter der Decorationsarbeiten, sich ganz und gar um den gehofften Lohn betrogen sah. Ob Andrea, gleich dem genannten Freunde, nachmals oder schon früher nach Rom gegangen ist, um dort am päpstlichen Hofe sein Glück zu versuchen und nach den Werken Rafaels zu studiren, bleibt zum Mindesten zweifelhaft.

Mit erhöhtem Eifer widmete sich Del Sarto seit dem Jahre 1515 seiner künstlerischen Thätigkeit, und bei den verhältnißmäßig geringen Summen, die er für seine Leistungen beanspruchte, bedurfte es, obwohl er leicht producirte, auch des Aufgebots seiner vollen Arbeitskraft, um den Ansprüchen zu genügen, welche Frau Lucrezia an seinen Geldbeutel machte. So entstand eine große Reihe von Oelgemälden, meist heilige Familien und Madonnen, großentheils im Auftrage heimischer Besteller angefertigt. Das berühmteste darunter ist die Madonna di S. Francesco (Stich von Felsing). Den

*) Siehe S. 103.

Auftrag dazu empfing er von einem Minoritenmönch von S. Croce, der es für die Klosterkirche der Franciskanernonnen bestellte. Dasselbe Bild wird auch Madonna delle Arpie benannt von den am Fußgestell, worauf die Gottesmutter steht, angebrachten Harpyen. Dieses Gemälde, welches sich, abgesehen von der Vortrefflichkeit des Colorits und der Zeichnung, durch die himmlische Lieblichkeit der Kindergestalten, des Jesuskindes und der beiden dasselbe verehrenden Engel, auszeichnet, kam 1704 in Besitz Ferdinands von Medici, dem es die Nonnen gegen die Verpflichtung abtraten, ihnen ein neues Kloster nebst Kirche zu bauen und für diese eine Copie anfertigen zu lassen. Die Erwerbung kam dem neuen Besitzer in Folge dessen auf nicht weniger als 20,000 Scudi zu stehen, vielleicht das Tausendfache des vom Künstler ursprünglich bedungenen Preises. Jetzt bildet diese Madonna eine der Hauptzierden der Tribune in der öffentlichen Galerie zu Florenz.

Bedeutender seinem geistigen Gehalte nach ist ein anderes Gemälde, welches Andrea um dieselbe Zeit für die Klosterkirche S. Gallo fertigte (jetzt im Palast Pitti), die Disputa della S. Trinità, der Streit von vier Gottesgelehrten über die Lehre von der h. Dreieinigkeit. Es ist dies eine heilige Conversation, welche mehr bedeutet, als eine rein äußerliche Zusammenstellung von Heiligen, wie wir sie bei den Venetianern kennen lernten. Hier findet eine wirkliche, ja eine sehr lebhafte Unterhaltung statt, an welcher sich S. Augustin, Peter Martyr und der h. Franciscus betheiligen, während der h. Laurentius den Zuhörer macht. Im Vordergrunde sieht man Maria Magdalena (mit den Zügen der Lucrezia) knieend und den h. Sebastian, dem Beschauer den Rücken zukehrend, in der Luft Gott Vater, den gekreuzigten Heiland im Arme haltend.

Der Ruf unseres Meisters hatte inzwischen die Grenzen seiner Heimat weit überschritten. Unter anderen fand Andrea einen großen Verehrer seiner Werke, wo er solchen wohl am wenigsten gesucht haben würde. Der junge König von Frankreich, Franz I., welcher bekanntlich an der Kunst großes Interesse nahm und den alternden Lionardo bereits zwei Jahre früher zur Uebersiedelung nach Fontainebleau vermocht hatte, fand besonderen Geschmack an den Gemälden Del Sarto's, und da er hörte, daß dieser in Florenz Mühe habe, sich und seine Familie durchzubringen, so ließ er ihm eine feste Stellung an seinem Hofe antragen. Es ist zwar nicht bekannt, wie die Bedingungen lauteten, die der König stellte; doch läßt sich aus der Freigebigkeit, mit welcher Franz I. gegen Künstler verfuhr,

schließen, daß sie auch für Andrea verlockend sein mußten. Zwei Bedenken konnten ihn nur abhalten, wenn er nicht gleich mit beiden Händen zugriff, das Verlassen der Heimat und des Freundeskreises, dessen Umgang ihm Bedürfniß war, und die Trennung von seiner Frau, da es nicht thunlich schien, gleich mit Sack und Pack auszuwandern und dem schönen Florenz für immer den Rücken zu kehren. Die Betrachtung der geringen Aussicht, die er hatte, in Florenz eine gesicherte Lebensstellung zu erringen, und die bittere Erfahrung, daß sein Hauswesen trotz alles Fleißes stets im Rückgange begriffen war, überwog schließlich alle Bedenklichkeiten. Im Monat Mai 1518 machte sich Andrea mit einem Gehülfen auf die Reise, fand in Paris eine höchst ehrenvolle Aufnahme und war fast wie durch ein Wunder der Tausend und eine Nacht aus seiner drückenden Lage plötzlich in die angenehmsten Lebensverhältnisse versetzt. Der König gab durch seine Gunstbezeugungen das Beispiel für den ganzen Hof, so daß Andrea sich wie ein Schooßkind von allen Seiten mit Aufmerksamkeit und Zuvorkommenheit behandelt sah. An Aufträgen und, was noch mehr werth war, an königlicher Bezahlung fehlte es ihm natürlich nicht. Zuerst malte er für Franz I. das Bildniß des jungen Dauphins (verloren), wofür er 300 Scudi erhielt, dann eine Caritas (im Louvre), nach deren Vollendung ihm ein ansehnliches festes Gehalt angewiesen wurde. Dies Gemälde gilt für das schönste Werk Andrea's aus der Zeit seines Pariser Aufenthalts. Ihm folgten noch mehrere andere Gemälde, meist h. Familien, welche er theils für den König selbst, theils für andere hochgestellte Personen am Hofe angefertigt.

Aber das junge Glück Andrea's sollte bald ein Ende nehmen. Statt seine Existenz am Hofe des Königs zu befestigen, dachte er schon nach Verlauf eines Jahres an Heimkehr. Der Gedanke an seine Frau ließ ihm keine Ruhe, und die zärtlichen oder zürnenden Briefe Lucrezia's wußten ihn endlich dahin zu bringen, daß er den König bat, nach Hause reisen zu dürfen, um seine Gattin dort abzuholen und mit nach Paris zu bringen. Es ist möglich, daß es ihm mit dieser Absicht ernst war. Der König fand den Wunsch ganz in der Ordnung und gewährte die Bitte Andrea's ohne Zaudern; doch ließ er denselben sich durch einen heiligen Schwur zur Rückkehr nach Frankreich verpflichten. Ein für die Herzogin von Angoulème begonnenes Bild, das den büßenden Hieronymus darstellen sollte, unvollendet zurücklassend, machte sich Andrea auf die Rückreise, nachdem er außer reichlichen Geschenken vom Könige noch eine bedeutende Summe zum Ankauf alter und neuer Kunstwerke in Italien empfangen hatte.

In Florenz angekommen, schwelgte Andrea in der Freude des Wiedersehens und vergaß alles Leid, was er früher an der Seite Lucrezia's durchgemacht, vergaß aber auch der Wohlthaten und der Großmuth des Königs sowie des Schwures, den er geleistet hatte. Von Liebe verblendet, wurde er der willenlose Spielball seiner leichtfertigen und genußsüchtigen Frau. Beide lebten einige Monate in Herrlichkeit und Freuden und die Pariser Ersparnisse, von denen Andrea sich ein Haus zu bauen gedachte, waren bald mit alten und neuen Freunden verthan oder in Geschenken an seine Frau, deren Vater und Schwestern vergeudet. In den Strudel des Wohllebens hinabgerissen, scheute sich Del Sarto nicht, nun auch die ihm vom Könige anvertrauten Gelder anzugreifen. Nach kurzer Zeit war auch diese Summe verzehrt und damit zugleich ein neues und größeres Unheil heraufbeschworen.

Das Erwachen nach diesem kurzen Freudenrausche muß für Andrea ein schreckliches gewesen sein. Sein Gewissen klagte ihn nicht nur wegen des nun selbstverschuldeten Elends an, es hielt ihm auch Treulosigkeit und Wortbruch gegen seinen größten Wohlthäter vor. Eine Zeitlang gewann des Meisters bessere Natur die Oberhand. Zerknirscht und voll bitterer Reue wollte er nach Frankreich eilen, sich dem Könige zu Füßen werfen und seine Gnade anflehen. Aber die Bitten und Thränen seiner Lucrezia verhinderten den einzigen Schritt, der ihn vor Schmach und Schande bewahren und ihm die Ruhe der Seele wiedergeben konnte. Andrea blieb. Zu der Qual des Gewissens gesellte sich die Furcht vor dem mächtigen Könige; denn es konnte ihm nicht unbekannt bleiben, daß er diesen in höchsten Zorn gebracht und daß Franz sich vermessen, wenn er des Malers habhaft werden könne, werde er ihm seine schmähliche Handlungsweise nach Verdienst entgelten lassen. Bei den unruhigen Zeiten, die über Italien durch auswärtige Interventionen hereinbrachen, nachdem der Cardinal Giulio dei Medici 1523, als Clemens VII., den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, mußte die Befürchtung Andrea's vom Zorn des Königs erreicht zu werden, zunehmen, zumal da der Papst und mit ihm sein in Florenz herrschendes Haus mit Frankreich liebäugelte und gegen den Kaiser agitirte. Hielten sich doch die Franzosen Jahre lang in Oberitalien, bis die Schlacht bei Padua 1525 Franz I. gefangen in die Hände Karls V. lieferte.

Unter solchen Umständen wagte Andrea kaum, sich öffentlich zu zeigen und hielt sich in seiner Wohnung dicht bei dem Servitenkloster verborgen, dessen Mönche, seine alten Freunde, ihm zunächst wieder Arbeit und Verdienst

verschafften. Im Klostergarten sieht man noch die Spuren seiner damals (1518) grau in grau gemalten, die Parabel vom Weinberge darstellenden Fresken und in dem Noviziat desselben Klosters einen todten Christus, ein kleines, durch vortreffliche Zeichnung des Nackten ausgezeichnetes Bildchen. Eine Pietà, in Oel, ebenfalls zu jener Zeit für die Serviten gemalt, befindet sich jetzt im Belvedere zu Wien.

Es war ein Glück für Andrea, daß seine alten Kunden ihn jetzt nicht im Stich ließen, wo er so sehr ihrer Unterstützung bedürftig war. Auch die Barfüßerbrüderschaft, deren Gesellschaftsgebäude in der Nähe lag, säumte nicht, von den bewährten Fähigkeiten Andrea's Gebrauch zu machen. Bei seinem Fortgange nach Frankreich hatte sein Freund Franciabigio die Weiterführung der begonnenen Freskenreihe übernommen und zwei weitere Darstellungen aus dem Leben des Täufers geliefert. Andrea führte nun das Werk zu Ende. Es folgte zunächst Johannes' Gefangennahme, das Gastmahl des Herodes, die Enthauptung des Täufers und die Ueberreichung des blutigen Hauptes durch Salome an ihre Mutter Herodias (Stich von R. Morghen). Obwohl unscheinbar in der Farbe, da nur braun in braun ausgeführt, gehören diese Fresken zu dem Vorzüglichsten, was Andrea geschaffen. Namentlich zeichnen sich die beiden letzten Compositionen durch geistvolle und lebendige Schilderung des Vorgangs aus und zeigen nichts mehr von der Aengstlichkeit im strengen Aufbau der Gruppe, die sich in Andrea's früheren Fresken bemerklich macht.

Nach Vollendung dieser Bilderreihe, Ende 1520 oder Anfang 1521, kam dem Meister seine frühere Verbindung mit Ottaviano von Medici zu Gute. Dieser traf im Auftrage Leo's X. Anstalten, um das von Lorenzo Magnifico 1480 angekaufte und für diesen von Giuliano da S. Gallo vergrößerte und verschönerte Lustschloß Poggia a Cajano ausschmücken zu lassen. Es handelte sich dabei um eine Decorirung des Hauptsaals, von welchem man eine herrliche Aussicht auf die reizende Landschaft und das prächtige Florenz hat, mit Freskomalereien, Scenen historisch-allegorischen Inhalts. Ottaviano übertrug die Ausführung dem Del Sarto, Pontormo und Franciabigio. Der erstere malte die dem Cäsar tributbringenden Thiere, der andere den Triumphzug Cicero's, der dritte den Segen des Landbaus. Das Bild, bei welchem Andrea, zwischen Genre, Allegorie und Geschichte schwankend, sich wohl nicht recht zu Hause fühlte, blieb unvollendet, als Leo X. am 1. December 1521 starb.

Inzwischen regte sich bei unserm Meister immer von Neuem der

Wunsch nach einer Aussöhnung mit Franz I. und mehrere seiner Gönner, reiche Florentiner Kaufleute, die in Paris wichtige Verbindungen hatten, scheinen dies Verlangen unterstützt zu haben. Er hoffte einflußreiche Personen in der Umgebung des Königs durch Uebersendung von Gemälden für sich zu interessiren und durch diese Verzeihung zu erlangen. Aber der gute Wille war größer als die That. Das Gemälde, welches er dem Connetable von Montmorency zum Geschenk machen wollte, Johannes den Täufer darstellend, verkaufte er, vermuthlich aus Geldverlegenheit, an Ottavian von Medici (jetzt im Palast Pitti).

Im folgenden Jahre sollte Andrea abermals mit Jacopo da Pontormo in Concurrenz treten. Ein reicher Florentiner, Borgherini, wünschte bei Gelegenheit der Vermählung seines Sohnes das Schlafgemach des jungen Ehepaars mit den kostbarsten Mobilien auszustatten. Auf die Herstellung ihres Mobiliars pflegten damals reiche Leute große Summen zu verwenden, indem dasselbe nicht nur höchst kunstreich geschnitzt und mit eingelegter Arbeit verziert, sondern auch an den breiten Flächen mit Gemälden geschmückt wurde. Salvi Borgherini beauftragte den Baumeister Baccio d'Agnolo mit den Entwürfen zu dem Zimmergeräthe für seinen Sohn und mit der malerischen Ausschmückung desselben außer Del Sarto und Pontormo noch den Franc. Granacci und Franc. d'Ubertini Verdi. Andrea lieferte zwei Oelgemälde, jedes mehrere Momente aus der Geschichte Josephs enthaltend, das eine beginnend mit der Erzählung des Traumes und endigend mit der Scene, wo Jacob voll Schmerz über den Verlust des Sohnes sein Gewand zerreißt, das andere Josephs Erlebnisse in Egypten schildernd. Beide befinden sich jetzt in der Galerie Pitti.

Die durch diese und andere Arbeiten hingehaltenen Freskomalereien für die Barfüßerbrüderschaft nahm Del Sarto nach Franciabigio's Tode im Jahre 1524 wieder auf. Es fehlten noch drei Darstellungen, die nun rasch hintereinander folgten, nämlich Zacharias im Tempel, Mariä Heimsuchung, beide 1524, und die Geburt Johannes' 1525 ausgeführt. Die letztgenannte gilt für die bedeutendste; namentlich ist die Figur des h. Zacharias, der das Blatt in der Hand hält, um den Namen des neugeborenen Knaben darauf zu schreiben, von wunderbarer Durchbildung im Ausdruck und in der Form. Obwohl die Composition, ähnlich wie bei der Geburt der Maria, einen genreartigen Zug hat, so zeigen die vorgeführten Personen doch ein so erhöhtes Leben, die jugendlichen solch edle Anmuth, die bejahrten so hohe Würde, daß der Vorgang der Sphäre gemein-mensch-

lichen Daseins entrückt wird. Bei der Einfachheit der Composition (außer der Wöchnerin und dem h. Zacharias erscheint auf dem Bilde nur noch eine junge Frau, welche der Mutter das Kind hinreicht, eine Alte, die sich des rüstigen Knaben freut, und eine Magd, die sich mit Krug und Waschgefäß eben zur Thür gewandt hat) ist die Wirkung um so größer, als die Gedanken des Beschauers nicht zerstreut werden. Das tiefe Lebensgefühl, welches Andrea besaß, spricht aus den Geberden und der Haltung der einzelnen Figuren; nicht minder wahr ist das Gegenständliche, der Faltenwurf der Gewänder, die Zeichnung des Nackten, so daß Vasari wohl sagen durfte, es fehle den Figuren zum Leben nichts weiter als der Athem.

Den 11 Hauptbildern im Hofe der Barfüßerbrüderschaft fügte Andrea noch vier kleinere allegorische Darstellungen der göttlichen Tugenden an den Seiten der beiden einander gegenüberliegenden Thüren hinzu, Glaube, Hoffnung, Gerechtigkeit und Liebe. Die letztere ist die schönste Darstellung der Caritas, welche wir von unserm Meister besitzen, und überhaupt eine der schönsten dieses oft gemalten Gegenstandes. Eine jugendliche Frau trägt einen Knaben auf dem Arme, während sie einen älteren an der Hand führt, der mit freundlichen Lächeln zu der ihn mit Innigkeit anblickenden Mutter aufschaut. Ein dritter folgt ihr, nach Kinder Art ihr Gewand fassend, das ihn halb verbirgt. In Formen, Linien und Ausdruck birgt diese liebliche Gruppe einen wunderbaren Reiz. Die Gesetze der Statik scheinen freilich vom Maler in Bezug auf den getragenen Knaben nicht wohl beachtet zu sein, wie es uns denn oft bei Del Sarto begegnet, daß er der freien Linien- und Formentwickelung zu Liebe physische Unmöglichkeiten gemalt hat.

Wind und Wetter haben leider diesem schönen Freskencyklus, der, gleich jenem in dem Servitenkloster, den Entwickelungsgang eines reichbegabten Talentes veranschaulicht, arg mitgespielt. Vier Originalskizzen zu den Bildern findet man in der Pinakothek zu München. Für jedes der größeren Bilder erhielt der Meister 56 Lire (etwa 12½ Thaler), für jedes kleinere nur 21 Lire, eine geringe Bezahlung, die es, abgesehen von seinen häuslichen Verhältnissen, begreiflich macht, daß es ihm schwer wurde, zwischen Einnahmen und Ausgaben das Gleichgewicht zu halten.

Im Jahre 1525 legte Andrea eine Probe seiner Geschicklichkeit in der Nachahmung anderer Meister ab und zugleich seine erstaunliche Befähigung zur Bildnißmalerei. Friedrich II. von Mantua wünschte das Bild Leo's X. zu besitzen, welches, von Rafael gemalt, sich im mediceischen Palaste zu

Florenz befand. Er erbat sich dasselbe von Clemens VII., als er diesem seine Huldigung in Rom darbrachte. Der Papst gewährte huldvoll die Bitte. Da aber Ottavian von Medici, an den der Befehl zur Auslieferung des Gemäldes erging, das Bild ungern fahren ließ, so sann er auf eine List, um dasselbe seiner Vaterstadt zu erhalten. Unter dem Vorwande, daß an dem Rahmen etwas auszubessern sei, verzögerte er die Absendung und ließ das Original von Del Sarto heimlich copiren, um die Copie unterzuschieben. Andrea ließ nun eine Tafel von ganz gleicher Größe machen und begab sich dann (so erzählt Vasari, dem wir hier um so lieber folgen, als er bei der Geschichte betheiligt war) in Ottavians Wohnung an die Arbeit, auf die er so großen Fleiß verwandte, daß Ottavian, der sich doch auf Sachen der Kunst verstand, das Original von der Copie nicht unterscheiden konnte, zumal da selbst die Flecken in dem Vorbilde genau nachgeahmt waren. Das Bild Rafaels wurde darauf verborgen und jenes von Andrea in einem ganz ähnlichen Rahmen nach Mantua gesandt. Der Herzog war damit ganz zufrieden, besonders da Giulio Romano, Rafaels Schüler, das Werk nicht genug loben konnte, ohne den Betrug zu merken. Giulio würde auch immer der Meinung geblieben sein und es stets für die Arbeit Rafaels gehalten haben, wenn nicht Giorgio Vasari, der in seinen Jugendjahren, als Liebling Ottavians, gesehen hatte, wie Andrea jenes Bild malte, die Täuschung aufgedeckt hätte. Da nämlich Giulio den Vasari sehr freundlich aufnahm und ihm unter vielen Alterthümern und Gemälden auch das Bild Rafaels als das beste, was sich dort vorfände, zeigte, sagte Giorgio: „Das Werk ist sehr schön, doch nicht von der Hand Rafaels." — „Wie das nicht?" sprach Giulio, „sollte ich das nicht wissen, da ich die Pinselstriche erkenne, die ich selber hineingebracht habe?" — „Ihr habt sie vergessen," entgegnete Giorgio, „denn dieses ist von Andrea del Sarto und zum Beweis seht hier ein Zeichen (und er zeigte es ihm), das in Florenz darauf gemacht wurde, da man sie verwechselte, als sie zusammenstanden." — Als Giulio das hörte, ließ er die Tafel umwenden und als er das Zeichen sah, zuckte er die Achseln und sagte: „Ich schätze es nicht geringer noch höher, als wenn es von Rafaels Hand wäre, denn es ist in der That erstaunlich, daß ein trefflicher Meister die Manier eines andern so gut und getreu nachzuahmen weiß." — Das Bildniß befindet sich gegenwärtig im Museo Borbonico zu Neapel und unterscheidet sich von dem Original durch die etwas hellere Farbe der Fleischtheile. Um dieselbe Zeit copirte Andrea auch im Auftrage Ottavians den ebenfalls von Rafael gemalten Kopf Giulio's von Medici (Clemens VII.).

Noch in demselben Jahre (1525) malte Andrea seine Madonna del Sacco, ein kleines Freskobild, aber wohl das vorzüglichste, was er überhaupt in dieser Gattung geschaffen hat (Stich von Raf. Morghen). Es füllt die Lünette über einer Seitenthüre des Servitenklosters und stellt die h. Jungfrau in sitzender Stellung mit dem Jesuskinde auf dem Schooße dar, während der h. Joseph, an einem Sack (daher der Name) lehnend, sinnend in ein aufgeschlagenes Buch blickt. Der Sack erklärt sich als Reisegepäck der h. Familie während ihrer Flucht nach Egypten. Hier hat Andrea den großen Styl Rafaels erreicht. Das Bild macht bei aller Einfachheit einen wunderbar großen Eindruck in Folge der gelungenen Füllung des Raumes, der harmonischen Schwingung der Linien, des Reliefs der Formen in Figuren und Gewändern. Die Madonna ist weniger typisch und portraitartig aufgefaßt, als in den früheren Bildern und von edel-anmuthigem Ausdruck. Bei dem reizenden Jesusknaben macht sich wieder die Neigung Andrea's bemerkbar, den physischen Gesetzen Zwang anzuthun, sobald er damit zu einer ansprechenden Entwickelung der Formen gelangen konnte. Die Stimmung, welche in der Darstellung herrscht, ist eine wahrhaft himmlische Ruhe, eine stille, göttliche Heiterkeit. Leider hat das noch immer schöne Colorit, welchem selbst der große Farbenmeister Tizian bei seiner Anwesenheit in Florenz viel Anerkennung gezollt haben soll, weniger von den Einflüssen der Witterung als von den Händen der vielen Copisten gelitten, denen es früher gestattet war, ihr Malergerüst ganz nahe an die Wand zu rücken. — Die Entstehung des köstlichen Gemäldes verdankt man dem Gelübde einer Frau, welche dafür 10 Scudi aussetzte. Die geringe Summe würde allein den Meister wohl schwerlich zur Uebernahme der Arbeit und zu solcher Ausführung bewogen haben, wenn es eben nicht seine alten Freunde, die Serviten, gewesen wären, denen er damit gefällig sein wollte.

In der folgenden Zeit finden wir Andrea vielfach beschäftigt für auswärtige Besteller, so für das prächtig am Pratomagno, einem Zweige des Apennin, gelegene Kloster Vallombrosa (Johannes der Täufer mit dem h. Gualbert, h. Benedict und Erzengel Michael), dann für den Dom zu Pisa (1527), in dessen Tribune man neben den schönen Bildern von Sodoma und Beccafumi die fünf Heiligenbilder Del Sarto's sieht: Johannes den Täufer, Petrus, die h. Katharina, Agnes und Margarethe. Aus derselben Zeit stammt seine Abendmahlsscene im Refectorium des Klosters S. Salvi bei Florenz, wo Andrea schon vor seiner Reise nach Frankreich die Wölbung mit vier Heiligen und einer Darstellung



der Dreieinigkeit geschmückt hatte. „Der dargestellte Moment," sagt Burkhardt*), „ist der, daß Christus ein Stück Brod ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von Allen, ein Stück Brod in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel und kräftig aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen in Lionardo's Abendmahl weit entfernt, welche Jeder gleichsam eine ganze Gattung von Ausdruck in der höchsten denkbaren Spitze darstellen. Auch hat Andrea, der allerdings außerordentlich großen malerischen Wirkung zu Liebe, seinen Leuten sehr verschiedene, zum Theil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechselung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es ihn bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier wie bei Lionardo das Spiel der Hände, welche allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird." In Folge einer Ueberschwemmung des Arno (1557) hat der untere Theil des Bildes, welches bei der Belagerung von Florenz (1529) glücklich vor Zerstörung gerettet wurde, leider viel von seiner früheren Schönheit eingebüßt.

Während das Leben unseres Künstlers sich unter diesen und anderen Arbeiten freundlicher gestaltete, zog jenes Unwetter auf, welches Florenz dem Untergange nahe brachte. Der politische Horizont begann sich immer düsterer zu umwölken. Die demokratische Partei, ermuthigt durch den Heereszug der Kaiserlichen gegen Rom, sah den Zeitpunkt näher rücken, wo sie sich des verhaßten Regiments der Mediceer entledigen konnte; denn mit dem Sturze Clemens VII. und der von aller Welt erwarteten Säcularisation des Kirchenstaates würde ein Schlag gegen die ganze Familie der Mediceer verübt worden sein. Zu den Sorgen, welche die politischen Unruhen mit sich brachten, gesellte sich noch ein anderer Unhold, der das schöne Florenz in namenlose Angst versetzte. Die Pest, welche schon seit Jahren zeitweise Furcht und Schrecken verbreitet hatte, brach auf's Neue mit verheerender Heftigkeit los. Andrea sah die Reihen seiner Freunde und Gönner sich immer mehr lichten. Franciabigio war schon 1524 gestorben, und jetzt entriß ihm die Seuche seinen treuſten Genossen, den lustigen Maler Domenico Puligo, dessen Beihülfe er sich mehrfach bedient haben soll. Unter solchen Umständen konnte es unserem Künstler nur sehr erwünscht sein, daß ihn die Camaldulensernonnen von S. Piero zu Luco, einem Oertchen im Mugellothale, mit der Anfertigung eines Bildes für ihre Kirche beauftragten. Nach-

*) Burckhardt, Cicerone S. 887.

dem er am 27. December sein Testament gemacht, siedelte er mit seiner ganzen Familie, Gattin, Stieftochter und einem Gehülfen, nach dem Kloster über, wo er, auf's freundlichste empfangen und bewirthet, für einige Zeit ein zurückgezogenes, aber sorgenfreies Leben führte. Die Frucht seiner Arbeit für die Klosterfrauen war seine berühmte Pietà a S. Luco, eine ergreifende Schilderung der Klage Maria's um den todten Gottessohn. Der stumme Schmerz der Mutter, die des Sohnes kalte Hand ergriffen hat, der laute Jammer der Maria Magdalena, welche, zu Füßen des Heilandes knieend, wehklagend die Hände ringt, der trostspendende Paulus und der innerlich ergriffene, den Schmerz der Andern wehmüthig betrachtende Petrus, alle diese Figuren wirken, vereint mit der schönen Zeichnung der klaren, symmetrischen Anordnung der Gruppe, auf einen mächtigen Eindruck hin. Weniger sprechend ist der Ausdruck bei Johannes, der halb knieend den Leichnam in sitzender Stellung erhält (was in Wirklichkeit durch den, anscheinend geringen, Gegendruck der Hand nicht wohl möglich wäre). Eine wahrscheinlich dem Maler aufgenöthigte Zuthat ist die h. Katharina, welche hinter der Maria Magdalena kniet, ein allerliebster Kopf für ein Genrebild, der aber hier, auch im Ausdruck, zum Ganzen nicht passen will.

Nach Vollendung dieses Gemäldes malte Andrea, weil in Florenz noch immer die Pest hauste, in demselben Kloster noch ein Temperabild, die Heimsuchung Mariä und einen Christuskopf in Oel. Laut der noch vorhandenen, am 11. October 1528 der Aebtissin von S. Luco, Donna Catarina della Casa, ausgestellten Quittung, empfing Andrea für alle drei Gemälde 90 Scudi, eine jedenfalls anständigere Bezahlung als er sie in Florenz gewohnt war, wenn man bedenkt, daß seine Familie nebenbei von den Nonnen fast ein ganzes Jahr unterhalten wurde. Gegen Ende des Jahres 1528 kehrte er nach Florenz zurück.

Hier waren inzwischen tief eingreifende politische Veränderungen eingetreten. Ippolito und Alessandro von Medici waren bereits am 17. Mai 1527 aus der Stadt vertrieben, nachdem die Kunde von der Erstürmung Roms und der Einschließung des Papstes in der Engelsburg das Zeichen zum Aufruhr gegeben. Die alte Verfassung, mit dem Gonfaloniere und der Signoria an der Spitze, war wieder hergestellt, und man glaubte nicht anders, als daß es mit der Herrschaft der Mediceer für immer vorüber sei. Aber Kaiser Karl V. täuschte die Erwartungen Italiens. Die Züchtigung, welche er Clemens VII. für dessen Intriguenspiel zugedacht hatte, als er den Connetable von Bourbon mit seinen Söldnerbanden gegen das unglückliche Rom

losließ, ging über das Ziel der kaiserlichen Wünsche hinaus, ohne dasselbe zu treffen. Karl bebte vor den letzten Consequenzen seiner Politik zurück. Religiöse Scrupel hinderten ihn, die Absetzung des Papstes und die Einverleibung des Kirchenstaats in das Reich auszusprechen. Er begann mit dem Papste zu unterhandeln, und es gelang Clemens VII. im Frieden von Barcelona (Juli 1529), nicht nur die verlorenen Provinzen zurückzuerhalten, sondern auch den Kaiser zur Restauration des mediceischen Regiments in Florenz zu verpflichten, indem er gleichzeitig die eheliche Verbindung seines Vetters Alessandro mit der natürlichen Tochter Karls V., Margarethe, zu Wege brachte.

In Folge dieser Vereinbarung kehrten die Dinge in Italien in das frühere Gleis zurück. Nur Florenz war nicht gewillt, ohne Kampf sich den päpstlich-kaiserlichen Beschlüssen zu fügen. Hier entflammte der Gonfaloniere Niccolo Capponi, unterstützt von den Dominikanern von S. Marco, den republikanischen Trotz zu heißer Kampfbegier. Der Geist Savonarola's schien wieder zum Leben erwacht. Die besten Männer stellten sich dem Staate zur Verfügung und selbst der große Buonarotti, ob er gleich ein Günstling der Mediceer war, nahm Theil an der Vertheidigung seiner Vaterstadt, deren Befestigung er mit eigner Hand leitete. Malatesta Baglioni, Herr von Perugia, wurde von der Republik zum Befehlshaber ihrer ganzen bewaffneten Macht ernannt. Völlig gerüstet erwartete man den Angriff auf die Stadt, welcher am 14. October 1529 unter Philibert von Oranien erfolgte.

Ehe die Krisis so nahe gerückt war, hatte Del Sarto noch eins seiner schönsten Oelgemälde vollendet, das Opfer Abrahams, ursprünglich für Giovanbattista della Palla, einen Agenten Franz I., in der erneuten Absicht gemalt, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Von diesem Gemälde, welches noch während seines Lebens zu hoher Berühmtheit gelangte, fertigte Del Sarto zwei Wiederholungen an, von denen die eine sich in der Galerie zu Madrid findet. Es ist zweifelhaft, ob das gegenwärtig in Lyon befindliche, oder dasjenige, welches man in der Dresdener Galerie sieht, das ursprüngliche Werk ist; doch wird dem Dresdener hinsichtlich der sorgfältigen Ausführung der Vorzug gegeben. Dies kam nach dem Tode des Palla, der, bei der Rückkehr der Mediceer verhaftet, im Gefängnisse starb, durch mehrere Hände endlich an den Herzog von Modena und befand sich unter den 100 Gemälden, welche August III. von Sachsen und Polen im

vorigen Jahrhundert ankaufte*). Die Composition umfaßt nur wenige Figuren, den Erzvater, der mit dem Messer in der Hand das schreckliche Gebot ausführen will, den gebunden auf einem Holzstoß knieenden Isaac und den Engel, der herabschwebend seine Stimme erhebt, um Abraham, auf den weidenden Widder deutend, von dem tödtlichen Streiche abzuhalten. Die Hauptfigur zeigt eine wahrhaft großartige Auffassung des gottergebenen Patriarchen. Sein Opfer glaubt man vor Angst zittern zu sehen, so malt sich Furcht und Schrecken in dem Gesichte Isaacs. In der Figur des letzteren bemerkt man nicht geringe Aehnlichkeit mit dem jüngeren Knaben der Laocoongruppe. Die Zeichnung des Nackten, sowie das warme und kräftige Colorit sind über alles Lob erhaben.

Während der Belagerung der Stadt, wo es wohl in Betreff der Bestellungen auf Gemälde knapp hergehen mochte, mußte Andrea auch seine Kunstfertigkeit der Republik zur Verfügung stellen. Man beauftragte ihn, die Bildnisse einiger verrätherischen Hauptleute, die am 2. Februar 1530 mit dem Solde ihrer Compagnien entwichen waren, an die Façade des Gebäudes der Marcatanzia vecchia zu malen, zur steten Erinnerung an die Schande der Treulosen. Diesen Auftrag scheint er ungern ausgeführt zu haben. Da aber Widerstreben nicht räthlich und die Zeit schlecht war, ließ er eine große Bretterwand errichten, um nicht gesehen zu werden, und machte die Leute glauben, sein Gehülfe führe die Arbeit aus. Vielleicht mochte er fürchten, wie Andrea da Castagno, einen beschimpfenden Beinamen zu erhalten, da dieser für einen ähnlichen Dienst, nach der Verschwörung der Pazzi, degli Impiccati (der Maler der Erhängten) titulirt wurde. Unter Anwendung derselben Vorsicht malte er auch drei ins feindliche Lager entwichene Bürger, mit einem Fuße aufgehängt, an den Palast des Podestà.

Mit dem äußersten Aufgebot der Kräfte rang indessen die Stadt um Erhaltung ihrer Freiheit. Am 2. August feierte sie ihren letzten Triumph über die kaiserlichen Waffen. Der Prinz von Oranien fiel in den Gebirgen von Pistoja, von Francesco Feruccio geschlagen. Neuer Muth belebte das von Krieg, Hunger und Pest decimirte Volk; da machte der Verrath Malatesta's dem denkwürdigen Kampfe ein rasches Ende. Unter anscheinend milden Bedingungen wurde die Stadt am 8. August nach zehnmonatlicher, heldenmüthiger Gegenwehr an Ferrante Gonzaga übergeben. Mit den fremden Söldnerschaaren, welche nun in die Stadt eindrangen, zog neues Elend

*) S. Seite 146.

über dieselbe herauf. Im Lager der Kaiserlichen hatte die Pest noch schlimmer gewüthet als in der Stadt. Jetzt griff die Seuche mit entsetzlicher Gewalt um sich. Die Furcht vor Ansteckung machte auch Andrea krank, dessen Kräfte in Folge der trüben Zeiten, die er durchgemacht, und der körperlichen Entbehrungen, unter denen er gelitten, ganz erschöpft waren. Eines Tages legte er sich zu Bett, um nicht wieder aufzustehen. Einsam und ohne Pflege — denn seine Gattin hatte ihn aus Furcht vor der Pest verlassen — starb er, nur von seinen alten Freunden, den Serviten, beachtet, die den Leichnam still und ohne Gepränge in ihrem Grabgewölbe beisetzten.

Nach den vielen Gemälden zu schließen, welche Andrea bei seinem Tode unvollendet zurückließ, hatte seine Kundschaft während der letzten Jahre sich bedeutend ausgebreitet. Auch der Umstand, daß er zahlreiche Schüler (welche freilich, von Frau Lucrezia schlecht behandelt, selten lange blieben) heranbildete und sich bei Ausführung mancher Gemälde der Arbeit von Gehülfen bediente, macht es wahrscheinlich, daß seine Werkstatt eine der blühendsten in Florenz war. Obwohl er auch als Portraitmaler das Vorzüglichste leistete (zwei schöne Frauenbildnisse von seiner Hand befinden sich in der florentiner Galerie), so scheint er doch stets vollauf mit biblisch-historischen Gemälden und Andachtsbildern zu thun gehabt und dieser Gattung den Vorzug gegeben zu haben.

Sich selbst hat er einige Male abgebildet, einmal — und dies ist das berühmteste Selbstportrait — auf einem Dachziegel (jetzt in der Gallerie zu Florenz). Wie er zu diesem sonderbaren Material kam, erzählt uns Vasari ausführlich. Eines Tages nämlich hatte er nach Ausführung eines Gemäldes noch Kalk und Farben übrig behalten. Da nun seine Frau ihm Gesellschaft leistete, nahm er einen Ziegel und rief ihr zu, sie möge still sitzen, er wolle ihr Bild malen, damit man sehe, wie gut sie sich in ihrem Alter gehalten habe. Aber die Frau wollte nicht still halten und Andrea, wohl ahnend, daß sein Ende herannahe, nahm einen Spiegel und malte sich selbst auf den Stein, so gut, daß man ihn in der Wirklichkeit zu sehen glaubte.

Die Gesichtszüge des Meisters tragen nichts Außerordentliches an sich. Schlichte Einfachheit, Gutmüthigkeit und der Hang zum Wohlleben ist in Mund und Augen ausgeprägt, und diese Züge stimmen auch mit dem Bilde seines Charakters, dessen Eigenthümlichkeiten wir bereits in der Schilderung seines Lebens kennen lernten.

Von den Schülern und Gehülfen Del Sarto's lernten wir bereits die bedeutenderen kennen, nämlich Jacopo Carucci, nach seiner Vaterstadt gewöhnlich Pontormo genannt (1493—1558), der in seiner späteren Periode den Styl Dürers und dann die Manier Michelangelo's nachzuahmen suchte, ferner den früh verstorbenen Marcantonio Franciabigio und den Domenico Puligo, der sich so eng an den Meister anschloß, daß seine Bilder im Styl und in der Behandlung oft kaum von den Werken Andrea's zu unterscheiden sind. Der bekannteste Schüler Andrea's ist aber Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), der auch als Baumeister eine große Thätigkeit entfaltete. Seinen Ruhm verdankt Vasari jedoch weniger seinen zahlreichen Malereien und baulichen Entwürfen als seinen schriftlichen Aufzeichnungen über das Leben und die Werke der Künstler seiner Zeit und des ihm vorausgegangenen Jahrhunderts (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori, deutsch von L. Schorn und E. Förster). — Ein Schüler des Pontormo, Angelo Allori, genannt Bronzino, zählt wie Jener zu den tüchtigsten Portraitmalern aller Zeiten. In der Geschichtsmalerei verfiel er wie Vasari in den um die Mitte des 16. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangten Manierismus.

Giulio Romano

und seine Schule.



Giulio Romano.

(1492—1546.)

Zu Erben und Vollstreckern seines letzten Willens hatte Rafael, als er von der Welt Abschied nehmen mußte, seine beiden Lieblingsschüler Giulio, den Römer, und Gianfrancesco Penni, seinen Hausverwalter (il fattore), eingesetzt. Nach des herrlichen Meisters Tode theilten sich beide in dessen künstlerischen Nachlaß und übernahmen, Jeder für sich, einen Theil der noch unvollendeten Arbeiten Rafaels, um sie zur völligen Ausführung zu bringen.

So sorgte Rafael auch noch im Tode für die Kunst, welcher er mit all' dem Feuereifer und der reinsten Begeisterung, deren eine edle Menschenseele fähig ist, unausgesetzt sein ganzes Leben lang gedient hatte. Aber seine größte Schöpfung, zu der es nicht nur der künstlerischen Meisterschaft, sondern auch des höchsten sittlichen Wollens, der moralischen Kraft bedurfte, mit welcher ein lauterer Charakter auf seine Umgebung einwirkt, seine Schule vermochten die letztwilligen Verfügungen des großen Meisters nicht vor dem jähen Auseinanderfallen zu retten, nachdem sie Haupt und Herz in dem zu früh heimgegangenen Lehrer verloren hatte.

Wir wissen aus der Erzählung des Vasari, mit wie hoher Verehrung die Schüler und Gehülfen Rafaels, ja alle Künstler, welche sich seinem Wirkungskreise näherten, den großen Meister betrachteten, wie willig und gern jeder seine Größe anerkannte und wie es Niemanden beikam, sich mit ihm messen oder vergleichen zu wollen. Nur etwa Michelangelo, der seine abgesonderte und absonderliche Stellung einnahm, war ihm ebenbürtig an Tiefe der Gedanken und Reichthum der Erfindung, und bei Gelegenheit schob dieser wohl einen seiner Schüler, wie den Sebastiano del Piombo vor, um mit Rafael in Wettstreit zu treten. Solcher Wetteifer war aber nur geeignet, die Schule Rafaels zu heben und zur Entfaltung aller ihr innewohnenden Kräfte anzuspornen.

Bei der unbedingten Autorität, welche der Meister genoß, war es im höchsten Grade naturgemäß, daß seine Schüler sich seiner Auffassungs- und Darstellungsweise anbequemten. Der ideale Zug der Rafaelischen Kunst, bei welcher Form und Gedanke sich in völliger Harmonie verschmolzen und durchdrangen, ging auch auf die Kunstweise der Schüler über, und so lange er ihnen lebendiges Vorbild und Muster war, vermochte auch der Minderbegabte, geistig und sittlich gehoben, bis zu einem gewissen Grade, in des Meisters Sinne zu empfinden, zu denken und den Pinsel zu führen.

Anders gestaltete sich die Sache, als mit dem Tode Rafaels der Zauber gelöst war, der die Kräfte der Einzelnen zu gemeinsamer Thätigkeit und gemeinsamem Streben zusammenhielt. Die Individualitäten, die besonderen Neigungen machten sich geltend. Nebenbei trieb die Eifersucht ihr Spiel, lockerte die Verbindung mehr und mehr und verführte das kleine Talent zu Anmaßungen, die nur zum Nachtheil der Kunst und zur Verirrung des Geschmacks ausschlagen konnten. Was sich am längsten in der Schule zu halten vermochte, war die eigenthümliche Großartigkeit der Formen, die bei Rafael durchweg von der Größe des Gedankens bedingt war. Aber je mehr die Gedanken verkümmerten, um so viel mehr mußte die Malerei Zerrbilder liefern, da das äußere Gerüst der Composition zu viel höheren Ansprüchen an den geistigen Gehalt herausforderte.

Auf diese Weise war Rafaels Tod ein tiefeinschneidendes Ereigniß in der Entwickelung der bildenden Künste. Die Periode des goldenen Zeitalters konnte keinen schärfer hervorstechenden Markstein haben. Dies um so mehr, als verschiedene äußere Umstände gleichzeitig zusammen wirkten, den reichen Flor des römischen Kunstlebens im Verlauf weniger Jahre fast ganz zu Nichte zu machen.

Der mächtige Aufschwung, welchen die Kunst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts genommen, stand im engen Zusammenhange mit der liberalen Pflege, welche Julius II. und Leo X. den profanen Wissenschaften auf Grund des Studiums der alten Klassiker angedeihen ließen. Florenz hatte die Führerschaft im Reiche des Wissens und der Kunst an Rom abgetreten und die genannten beiden Päpste rechneten es sich zur höchsten Ehre, Rom zur Hauptstadt der christlichen Welt zu machen, als Sitz nicht nur der höchsten kirchlichen Gewalt, sondern auch der geistigen Mächte, von denen Bildung und Gesittung der Menschheit abhängig ist. Leo X., der Mediceer, wußte wie kein anderer Papst, seine hohe kirchliche Würde mit seiner Vorliebe für das heidnische Alterthum in Einklang zu bringen. Er erging sich, wie sein Zeitalter überhaupt, mit unbefangener Freude im Genuß der Schätze des Wissens und der Kunst, welche die gelehrte Forschung nach und nach aus der Vergessenheit hervorgezogen hatte. Der Gegensatz des klassischen Alterthums zu der christlich-religiösen Weltanschauung vermochte diese Freude nicht zu trüben. Die Kirche fühlte sich noch sicher auf dem Boden, auf welchem sie seit 15 Jahrhunderten Wurzel geschlagen. Was hatte sie zu fürchten von den Göttern Griechenlands, von der heidnischen Weltlust, an der man sich erfreuen und erheitern konnte, ohne daß dadurch die Christlichkeit des Glaubens Schaden zu nehmen brauchte? Zudem war die Macht und das Ansehen der Fürsten Italiens zu jener Zeit wesentlich dadurch bedingt, daß sie sich mit einem Kreise gelehrter Männer umgaben, daß Künste und Wissenschaften an ihren Höfen blühten. Die Gewaltherrscher Italiens, deren entweder selbst oder von dem Vater usurpirte Macht sich vor neuen Usurpationen nicht sicher fühlte, bedurften eines Verbündeten, der einigermaßen im Stande war, die schwachen moralischen Stützen ihrer Throne zu verstärken.

Gegen diese konnten und mochten die Päpste nicht zurückstehen, wollten sie sich nicht des politischen Ansehens, des weltlichen Primats begeben, dessen sie um so mehr bedurften, als der kirchliche Bannstrahl seine Schrecken allgemach eingebüßt hatte. Es war aber nicht blos die Rücksicht auf eine äußere glänzende Repräsentation ihrer Macht und Würde, welche den Päpsten Anlaß gab, Künste und Wissenschaften in Dienst zu nehmen. Aus dem Kreise vielseitig gebildeter Männer, mit denen gern die Fürstenhöfe paradirten, gingen auch die wichtigsten Staatsbeamten hervor, die zuerst die Kunst der Diplomatie zum Ansehen brachten und durch wohlgesetzte Reden und Schriften oft größere und billigere Erfolge erzielten, als vielleicht durch die Gewalt der Waffen erreicht worden wären.

Indessen mochte unter allen Fürsten Italiens zu jener Zeit Leo X. wohl am wenigsten von der Eitelkeit oder von politischen Rücksichten bestimmt werden, seinen Hof zum Sammelpunkt der gelehrten Welt zu machen. Ihm lag persönlich die Wiedergeburt des klassischen Alterthums am Herzen. Mit einer tiefen gelehrten Bildung begabt, zu Witz und Scherz geneigt, ging er auf die feinsten geistigen Genüsse aus und konnte sich nur in einer Umgebung wohl fühlen, die dieser Neigung entsprach. Für die Leistungen der Gelehrten und Künstler war ihm kein Lohn zu hoch, und er vergeudete ungeheure Summen auf antiquarische Forschungen in den Trümmerresten Roms und für die großen monumentalen Aufgaben, welche er der Kunst Rafaels und Michelangelo's zu stellen für gut fand.

Nicht ganz zwei Jahre überlebte der berühmte Mediceer den großen Urbiner. Die Vollendung der Ausmalung des Vatikans durch Giulio Romano und Francesco Penni sollte er nicht mehr erleben.

Hatte der Tod Rafaels in geistiger Beziehung der Schule des Meisters einen schweren Schlag versetzt, so war der Tod Leo's für dieselbe auch in materieller Beziehung verderbenbringend; denn Hadrian VI., welcher nun den apostolischen Stuhl einnahm, war das schnurgerade Gegentheil seines Vorgängers. Er sah in den Bestrebungen der Humanisten nichts als eine verkappte Ketzerei, und die reformatorischen Vorgänge in Deutschlands, die schon die letzten Lebensjahre Leo's X. mit Sorgen erfüllten, trugen das ihrige dazu bei, den gelehrten Laienstand bei ihm in völligen Mißkredit zu bringen. Die Bewunderung der heidnischen Kunst war in den Augen Hadrians mit Abgötterei gleichbedeutend, und wer lateinische Verse schrieb, galt ihm für einen ausgemachten Heiden. Es fehlte nicht viel, so hätte Hadrian die herrlichen Malereien Michelangelo's von der Decke der Sixtina herabschlagen lassen, weil diese Kapelle, wie er sich ausdrückte, eher einem Badehause mit nackten Gestalten als einem Gotteshause ähnlich sähe. Mit Hohn und Spott verfolgten daher die Römer den neuen Papst, der im Uebrigen die besten Absichten hatte und durch Unterdrückung der Simonie, des Nepotismus, der öffentlichen und geheimen Gewaltthaten, der Zuchtlosigkeit vieler Klöster und hochgestellter Priester das gesunkene Ansehen der Kirche und der Religion wiederherzustellen bemüht war. Für die Stimmung, die gegen Hadrian in Rom herrschte, giebt die von P. Giovio verfaßte Biographie desselben die sprechendsten Belege. Der Biograph läßt den holländischen Barbaren, wie man ihn in Rom nannte, an übermäßigem Biertrinken eines ruhmlosen Todes sterben und erzählt, daß bei der Kunde von seinem Hin-

scheiden muntere Gesellen bei nächtlicher Weile das Haus des päpstlichen Leibarztes mit Blumen bekränzt und mit der Inschrift „Liberatori patriae" geschmückt hätten.

Das kaum zweijährige Pontificat Hadrians genügte, um einen großen Theil der Künstler und Gelehrten, welche Leo's Regierung verherrlicht hatten, aus Rom zu vertreiben, wo sie, wie Vasari schreibt, Gefahr liefen, Hungers zu sterben. Zwar lebte die geknickte Blüthe des geistigen Lebens in Rom wieder auf, als abermals ein Mediceer, Clemens VII., zum Papste erkoren wurde und, der Tradition seines Hauses gemäß, von Neuem für künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen offene Kasse hielt. Aber was er erreichte, war doch nur ein Abglanz der entschwundenen Herrlichkeit. Zu den finanziellen Verlegenheiten der Curie gesellten sich politische Calamitäten, bis die Plünderung und Verwüstung Roms im Jahre 1527 den größten Theil der Schüler und Nachfolger Rafaels zwang, zugleich mit anderen Kunstgenossen, die ewige Stadt zu verlassen. Theils in der Heimat, theils an fremden Orten, wie in Neapel, Bologna, Mantua und Paris, begründeten die hervorragenderen Talente in der Folgezeit eigene Schulen. Auf solche Weise trug das traurige Ereigniß wenigstens die eine Frucht, daß das Kunstinteresse sich verallgemeinerte. Ob die Kunst selbst dabei gewann, ist freilich eine andere Frage; denn von dieser Zeit an datirt die Verflachung und Verirrung des Geschmacks. Doch würde dieselbe bei der veränderten Richtung des Zeitgeistes nicht auch ohnehin eingetreten sein?

Die weitaus bedeutendste dieser neuen Schulen war diejenige, welche Giulio Romano am Hofe des kunstliebenden Federigo Gonzaga, Marchese von Mantua, errichtete.

Giulio Pippi, dessen eigentlicher Familienname Gianuzzi gewesen zu sein scheint, während Pippi nur eine Verstümmlung des väterlichen Namens Filippo ist*), war einer der wenigen großen Künstler des 16. Jahrhunderts, die Rom ihrer Geburt nach angehörten. Er wurde daselbst im Jahre 1492 geboren und erhielt von seiner Vaterstadt den Beinamen Romano. Vielleicht ließe sich auch aus dem Charakter seiner Kunstweise diese Betitelung rechtfertigen, insofern er vorzugsweise aus dem römischen Geschichts- und Mythenkreise die Gegenstände seiner Darstellungen wählte und mehr als irgend ein anderer die plastischen Bildwerke des Alterthums ins Malerische zu übersetzen geneigt war.

*) Julius filius quondam domini Petri Pippi de Janutiis Romanus wird er in seinem Testamente genannt, und in seinem Ehecontracte Julius de Pipis alias de Janutiis.

Von seiner Jugend und seiner geistigen Entwickelung sind uns keine nähern Nachrichten erhalten. Er taucht plötzlich als Schüler oder Gehülfe Rafaels auf, und es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, daß er vorher in keines anderen Meisters Werkstatt Unterricht und Anleitung genossen hat; denn er war erst zwanzig Jahre alt, als er bereits zu den bevorzugten Gehülfen Rafaels zählte. So recht eigentlich unter den Augen des trefflichen Meisters herangewachsen und herangereift, von der Natur mit scharfem Verstande, leichter Fassungsgabe, beweglicher Phantasie und einem wohlgefälligen Aeußeren beschenkt, wurde er der Liebling des großen Lehrers, der das junge Talent frühzeitig an der Ausführung seiner Entwürfe theilnehmen ließ. Mit der reichen Begabung paarte sich bei Giulio ein rüstiges Streben nach Erweiterung seines geistigen Gesichtskreises weit über die Grenzen des Berufs hinaus. Die vielseitige, fast universale Bildung, welche Rafael, Michelangelo, mehr noch Lionardo da Vinci und so manche andere Größen jenes jugendlichen Zeitalters auszeichnete, war auch ihm eigen und befähigte ihn, auch auf anderen Lebensgebieten, namentlich als Ingenieur und Techniker, dem Fürsten, dem er später diente, von großem Nutzen zu sein. Seine eingehende Beschäftigung mit der Architektur, in der er es zu hoher Meisterschaft brachte, führte seine Studien auf das rein technische Gebiet hinüber, während andererseits seine Neigung zur Antike, gefördert durch die von Rafael auf Leo's X. Befehl geleiteten Ausgrabungen, mit dem Streben nach gelehrter Bildung Hand in Hand ging.

So lange Giulio unter Rafaels Leitung arbeitete, verschwanden die Spuren seiner Thätigkeit fast ganz unter dem allgemeinen Typus der Schule; wenigstens dürfte es schwer sein, die Pinselstriche zu bestimmen, welche durch seine Hand in die Malereien der Vatikanischen Loggien gekommen sind. Die Eigenthümlichkeiten seines Talents zeigten sich erst, als er der Aufsicht des Lehrers enthoben war. Es lag in Giulio's Naturell etwas Ungestümes und Unbändiges, eine Neigung zu lebhaft, ja wild bewegter Gruppenbildung, die das strenge Maß nicht achtete, mit welchem Rafael jedes Motiv, jede einzelne Lebensäußerung in ihrer Beziehung und Wirkung auf das Ganze der Composition abzuwägen verstand. In naher Verwandtschaft zu dieser Eigenheit steht sein Behagen an absonderlichen Einfällen, denen er sich hingab und die zu unterdrücken er nicht stark genug war, obwohl kaum anzunehmen ist, daß er das Störende solcher unpassenden Zuthaten nicht empfunden hätte. Der Frivolität seines Zeitalters vermochte sich Giulio nicht zu entziehen, und diese offenbart sich denn auch sogleich in



Die h. Familie (Madonna mit der Schnecke). Nach Giulio Romano's Gemälde im Museum zu Madrid.

dem ersten seiner Wandgemälde, die Erscheinung des Kreuzes, dessen Ausführung ihm im Constantinsaale des Vatikans zugefallen war. Nach Burckhardts*) Ansicht liegt derselben kein rafaelischer Entwurf zu Grunde, vielmehr erscheint die Gruppe der Soldaten, an welche Constantin seine Anrede hält, während am Himmel das Zeichen des Kreuzes erscheint, dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arkade der Loggien entlehnt und das Uebrige dazu componirt zu sein. Unter diesen Zuthaten fällt zumeist der häßliche Zwerg auf, welcher zu Füßen des Kaisers sich einen Helm auf den Kopf setzt. Es ist das Ebenbild eines Curiosums, welches der Cardinal Ippolito dei Medici aus Liebhaberei in seinem Hause hielt, nämlich des wegen seiner Häßlichkeit bekannten Grodasso Beretai.

Genauer hielt sich Giulio an Rafaels Entwürfe bei Ausführung der Constantinschlacht, einer der großartigsten Compositionen des Meisters. Hier befand sich Giulio ganz in seinem Elemente und wenn er, wie Vasari mit vollem Rechte behauptet, im Entwerfen tüchtiger war als in der Ausführung, so scheint bei diesem Bilde seine Begeisterung für den Gegenstand bis zu Ende der Arbeit ausgehalten zu haben. Was er selbst an dem ursprünglichen Plane Rafaels geändert hat, ist wohl nicht von besonderem Gewicht. Der Größe und Bedeutung des Ereignisses ist durch diese Veränderungen, die auf eine lebhaftere Action abzielten, kein Eintrag geschehen. Das eigentliche Schlachtgetümmel ist mit weiser Berechnung in den Hintergrund gedrängt, während die Hauptfigur, Constantin, in der Mitte des Bildes sogleich in die Augen fällt, wie er siegesbewußt, von Engeln geleitet, einhersprengt, während sein Gegner Maxentius im Tiber versinkt. Das düstere Colorit des Bildes, gegen welches schon Vasari seinen Tadel erhebt, mag man immerhin, als der Stimmung angemessen, sich gefallen lassen.

Das Colorit war im Uebrigen Giulio's schwache Seite. Namentlich fällt der zinnoberrothe Ton in seinen spätern Staffeleigemälden auf. Er selbst wird sich kein Geheimniß daraus gemacht haben, daß es ihm an Farbensinn mangele, da er, seit Begründung seiner Schule, gern die Ausführung seiner Compositionen den zahlreichen Schülern und Gehülfen überließ, die sich um ihn sammelten.

Wie er in diesem Punkte gegen seine Zeitgenossen, namentlich gegen die Venetianer in Schatten steht, so zeigt er dagegen in der Zeichnung eine so entschiedene Ueberlegenheit, daß er sich selbst Michelangelo zur Seite

*) Burckhardt, Der Cicerone. S. 923.

stellen durfte. Form und Bildung des menschlichen Körpers kannte er in den verschiedenartigsten Stellungen und Bewegungen auswendig und setzte mit der größten Sicherheit seine Striche an, ohne des mühseligen Copirens nach Modellen zu bedürfen. Aus dieser Gewandtheit der Hand, verbunden mit einem tiefen Lebensgefühle, entsprang die lebendige Unmittelbarkeit, mit welcher er die Gestalten seiner fruchtbaren Phantasie zur Erscheinung brachte. Seine eingehenden antiquarischen Studien befähigten ihn zugleich, den Ansprüchen an historische Treue in der Darstellung geschichtlicher Vorgänge in weit höherem Grade zu genügen, als es von den früheren Meistern durchweg geschehen war. Auf die historische Costumirung und Drapirung der Scene legte Giulio großen Werth, und er unterscheidet sich auch in dieser Beziehung in eclatanter Weise von den Venetianern, denen die schöne Gegenwart über Alles ging. In engem Zusammenhange mit dieser Richtung steht sein Festhalten an dem antiken Schönheitsideal, vorzugsweise bei der Bildung weiblicher Köpfe. Das Individuum, der specifische Charakter, für welchen uns die Venetianer in so hohem Grade zu interessiren wissen, kommt bei ihm fast nie zur Geltung. Trotz dieser Idealität, die sich auch nicht selten in der großen Einfachheit der Formen zu erkennen giebt, vermochte Giulio's derbe und sinnliche Natur sich den Verlockungen des Naturalismus nicht zu erwehren. Seine Ideen verirrten sich oft in das Gebiet des Niedrigen, ja selbst des Gemeinen, und die üppige Fülle seiner Productionskraft trieb ihn zu Bravourstückchen, bei denen der Künstler vor dem Virtuosen zurücktrat. Dieser Zug markirte sich schärfer mit zunehmendem Alter, so daß ihm ein großer Theil der Schuld am Ueberhandnehmen des Manierismus zugeschrieben werden muß.

Als Baumeister folgte Giulio dem Beispiele des Bramante und Rafael. Aus seiner frühsten und besten Zeit stammt die Villa Madama bei Rom, welche er für den Cardinal Medici, späteren Papst Clemens VII., ausführte. Einige Zimmer darin wurden von ihm selbst ausgemalt, und in dem oberen Stockwerk lieferte er in einem Fries von Amoren, Candelabern und Fruchtschnüren eine den Werken seines großen Lehrers ebenbürtige Decoration. Nicht weniger bewunderuswerth ist ein anderer Fries in der Villa Farnesina von Giulio's Hand, die hier auch ihr Bestes bei Ausführung der Entwürfe Rafaels, die berühmten Scenen aus der Geschichte der Psyche darstellend, gethan hat.

Die heiteren Regionen der griechischen Fabelwelt entsprachen der Neigung und dem eigenthümlichen Talente Giulio's besser, als das Gebiet der

kirchlichen Kunst, zu welcher er gar keine inneren Beziehungen hatte. Bei seinen Andachtsbildern suchte er daher den Mangel an eigner Inspiration durch Nachahmung rafaelischer Muster zu ersetzen. Die erhabene Schönheit der Madonnen und Heiligen Rafaels vermochte er aber kaum annähernd zu erreichen. Als eins seiner frühsten und besten Gemälde dieser Gattung, welches noch vom Hauche des rafaelischen Geistes angeweht ist, gilt das Hochaltarbild in S. Maria dell' Anima zu Rom, eine h. Familie mit mehreren Heiligen darstellend. Bei dieser wie bei allen späteren Darstellungen der h. Familie läßt sich Giulio's Eigenthümlichkeit nicht verkennen. Die Madonna erscheint meist kräftiger, derber, mehr im Charakter einer tüchtigen Hausfrau als der zarten Gottesmutter, die Kinder in gleicher Weise mehr nach gewöhnlicher Kinderart ausgelassen und muthwillig. Genrehafte Züge, oft an die Niederländer erinnernd, treten dabei, mehr oder weniger den heiligen Zweck störend, auf, so z. B. eine Katze in der nach diesem Thiere genannten Madonna della Gatta im Museo Borbonico zu Neapel. Vielleicht das vorzüglichste Beispiel dieser Art ist die Madonna mit dem Becken in der Dresdener Galerie, wo die Mutter damit beschäftigt ist, das Kind zu waschen und der kleine Johannes (mit scherzhafter Anspielung auf seinen Täuferberuf) voll heiterer Kindeslust das Christuskind mit Wasser begießt. Sein Bestes erreichte Giulio auf dem religiösen Kunstgebiete in der nach einem rafaelischen Entwurfe ausgeführten Darstellung der Steinigung des h. Stephanus auf dem Hochaltar der diesem Heiligen gewidmeten Kirche zu Genua. Das Bild zerfällt, ähnlich der Transfiguration Rafaels, in zwei Gruppen, eine obere himmlische, die Erscheinung Gottvaters und Christi, welche von Engeln umgeben sind, und eine untere irdische, den martervollen Tod des Heiligen, oder vielmehr den kurzen Augenblick vor der Tödtung desselben darstellend. Indem der Künstler diesen Moment zur Darstellung wählte, ersparte er dem Beschauer das Gräßliche der Begebenheit und konnte die herrliche Hauptgestalt in ihrer ganzen Hoheit und ihrem gläubigen Seelenmuthe hevortreten lassen.

Das Schönste, was er in Rom auf profanem Gebiete geleistet hat, sind seine leider zum großen Theil untergegangenen Fresken in der jetzt in ein Nonnenkloster verwandelten Villa Lante, die nach seinen Entwürfen auf dem Janiculus erbaut worden war. Sie enthielten zum Theil geschichtliche Scenen aus dem Leben des Numa Pompilius, zum Theil (in dem Badezimmer der Villa) mythologische Darstellungen von annuthiger Composition. Letztere sind durch die Stiche Marcantons be-

kannt geworden; von ersteren bewahrt man drei abgesägte Stücke im Palast Borghese.

Von dem allgemeinen Unglück, welches Künstler und Gelehrte in Folge der Thronbesteigung Hadrians VI. betroffen hatte, wurde auch Giulio stark berührt, da keine Aussicht war, daß dieser Papst die Arbeiten im Vatikan, zu deren Vollendung ihn Rafaels letzter Wille ermächtigt hatte, bezahlen würde. Indeß „gefiel es Gott," wie Vasari schreibt, „Hadrian bald sterben zu lassen," und Giulio führte das Werk unter Clemens VII. zu Ende.

Bald darnach im Sommer des Jahres 1524 bemühte sich der Graf Baldassare Castiglione, im Auftrage des Marchese Federigo Gonzaga, Giulio Romano nach Mantua zu ziehen, da dieser Fürst zur Ausführung seiner großen Baupläne nach einem geschickten Architekten verlangte. Castiglione, der schon zu Rafael in nahen Beziehungen gestanden hatte, unterhielt auch mit Giulio freundschaftlichen Verkehr, und es gelang ihm, vorbehaltlich der Zustimmung des Papstes, Giulio's Einwilligung zur Uebersiedelung nach Mantua zu erlangen. Was den Künstler bewog, die zu neuem Glanze wieder auflebende Weltstadt zu verlassen und in einer kleinen Herrschaft sich einen anderen Wirkungskreis zu suchen, ist nicht mit Gewißheit zu bestimmen. Manches mag der Ruf des Mantuanischen Hofes dazu beigetragen haben, der allerdings besser war, als der der meisten anderen Herrscherhäuser Italiens. Bei den Gonzagen war die Pflege der Künste und Wissenschaften keine äußere Tünche, mit welcher damals mancher Gewalthaber die Armseligkeit seines glücklich occupirten Thrönchens nothdürftig zu verdecken suchte. Die Mutter Federigo's war die geistvolle Isabella von Este, eine vorzügliche Kunstkennerin, deren Gönnerschaft für Künstler und Schriftsteller von großer Bedeutung hätte sein können, wenn die Machtmittel und Hülfsquellen der Fürstin ihren Neigungen und Wünschen die Waage gehalten hätten. Sie mußte es indeß ihren Söhnen überlassen, Macht und Reichthum ihres Hauses auf eine höhere Stufe zu bringen, als es ihrem tapfern Gatten Francesco gelungen war. Dessen patriotische Gesinnung, soweit solche mit den Hausinteressen vereinbar, theilend, erzog sie ihre Söhne, Federigo und Ferrante, zu klugen und entschlossenen Männern, die die Kämpfe zwischen Frankreich und dem Kaiser in geschickter Weise zur Sicherung und Vergrößerung ihrer Herrschaft zu benutzen wußten.

Die Freundschaft eines Fürsten wie Federigo Gonzaga, die ehrenvolle Stellung, die ihm an dessen Hofe sicher war, mußte ohne Zweifel anziehend auf Giulio wirken, zumal da die Verhältnisse in Rom für ihn nicht recht

erquicklich gewesen sein mögen. Clemens VII. hegte wohl keine sonderliche Sympathie für den größten Schüler Rafaels, da er die Genehmigung zu dessen Dienstaustritt ohne Zaudern ertheilte; ja es hat den Anschein, als habe Giulio durch seine nahen Beziehungen zu Pietro Aretino, dem lockern Spottvogel, die Gunst des Papstes verscherzt, wenn es auch unbegründet ist, daß er wegen seiner Illustrationen zu den lasciven Sonetten Aretino's, die von Marcantonio in Kupfer gestochen wurden, mit Gefängnißstrafe bedroht, gewisser Maßen zur Flucht nach Mantua genöthigt wurde. Dazu kam, daß in der päpstlichen Kasse oft Ebbe eintrat; denn im September 1524 berichtet Castiglione nach Mantua, daß Giulio, um abzureisen, auf nichts mehr warte als auf die Bezahlung vom Papste für den Saal des Constantin.

Erst im Spätherbst war Alles zur Abreise geordnet, und da (wie Vasari berichtet) der Graf sich gerade nach Mantua verfügte, um einen Auftrag des Papstes an den Kaiser auszurichten, so nahm er Giulio mit sich. In Mantua stellte er ihn dem Marchese vor, der ihn auf's freundlichste aufnahm und ihm ein prächtig eingerichtetes Haus zur Wohnung anwies so wie auch ein Gehalt (500 Golddukaten) nebst freiem Unterhalt für sich, seinen Lehrling Benedetto Pagni und einen anderen Jungen, der ihm Dienst leistete; noch mehr: er schickte ihm Sammt, Atlas und anderes Zeug zu Kleidungsstücken und schenkte ihm, als er hörte, daß Giulio kein Pferd habe, eins seiner Lieblingsthiere, Ruggieri mit Namen.

Giulio war ganz der Mann, wie er für den Marchese paßte. Ein gewinnendes Aeußere, eine liebenswürdige Persönlichkeit, ein gefälliges, dienstbereites Wesen verband sich bei ihm mit einem heiteren Temperamente, welches anregend und erfrischend dem täglichen Umgang stets neuen Reiz verleiht. Bald bildete sich zwischen Fürst und Künstler ein inniges, auf gegenseitiger Achtung beruhendes Verhältniß aus in der Art, wie es zum zweiten Male vielleicht nur zwischen Göthe und Karl August von Weimar bestanden hat. Der von Gaye veröffentlichte Briefwechsel zwischen Beiden liefert die sprechendsten Belege für das unbedingte Vertrauen, welches der Marchese in Giulio setzte und wie dieser mit den kleinsten Sorgen und Liebhabereien des Fürsten sich befaßte, selbst wenn diese ganz außerhalb seiner Amts- und Berufsthätigkeit lagen. Vasari wird daher wohl nicht übertrieben haben, wenn er behauptet, daß der Marchese Giulio mehr geliebt habe, als sich sagen läßt, und daß er ohne ihn nicht zu leben vermochte.

Die Absicht des Fürsten ging wohl anfänglich nicht weiter, als Giulio's

Talent zur Herstellung eines prächtigen Sommerpalastes, del Tè genannt (abgekürzt von Tejetto), vor der Porta Pusterla zu benutzen. Aber bald fanden sich immer neue Veranlassungen zu Umbauten und Neubauten und zur Verzierung derselben durch malerischen Schmuck. Nach und nach entstanden ganze Häuserreihen, und da Giulio auch für Pflasterung der Straßen sorgte, durch große Uferbauen am Mincio die Stadt vor Ueberschwemmungen sicherte und durch diese und andere Maßregeln dem ungesunden Klima der Stadt einigermaßen Abhülfe verschaffte, so konnte Federigo wohl mit Recht äußern, daß Mantua nicht so sehr seine Stadt, als vielmehr die Stadt Giulio Romano's sei.

Das Hauptwerk, welches Giulio's Thätigkeit im Laufe der ersten Jahre seines mantuanischen Aufenthaltes in Anspruch nahm, war der schon erwähnte Palast del Tè, ein ausgedehnter Bau von 210 Fuß im Quadrat, der sich um einen großen Hof gruppirt, mit Garten und reicher Decoration angelegt. Das Gebäude besteht nur aus einem Geschoß und einem Halbgeschoß und ist äußerlich im dorischen Style mit Triglyphenfries fast zu ernst und streng gegliedert. Nach dem Garten zu hat der Palast offene Loggien mit gekuppelten Säulen. Im Gegensatz zu der Strenge der Architektur steht die durchweg heitere, mit keckem Uebermuth entworfene malerische Decoration der Zimmer. Der größte Theil derselben, wenn nicht Alles, ist von Giulio's Entwurfe, doch haben diese Malereien sehr ungleichen Werth, sowohl in der Composition wie in der Ausführung, welche von Giulio's Schülern, Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, Gianbattista aus Mantua, Primaticcio u. A. herrührt. Am vollkommensten gelang ihm der Saal, welcher die berühmten Darstellungen aus dem Leben der Psyche enthält (Camera di Psiche). Die Tiefe der seelischen Bedeutung, welche jenem reizenden Mährchen, wie es die römische Spätzeit ausbildete, innewohnt, hat Giulio freilich nicht zum Ausdruck gebracht. Er hielt sich an die sinnlich-schöne Seite der Fabel, deren lebensvolle Darstellung in lachender Heiterkeit so ganz aus dem tiefsten Innern seiner urkräftigen Natur floß. Das Hauptbild am Plafond stellt die Vermählung Amors und der Psyche vor, das anmuthigste, bestgezeichnete Gemälde (schreibt Vasari), was sich nur denken läßt. Die Figuren sind in perspectivischer Verkürzung, von unten nach oben gesehen, dargestellt, so daß einige, obwohl kaum eine Elle lang, von der Erde betrachtet, drei Ellen zu messen scheinen. Die Modellirung der Körper ist von solcher Vortrefflichkeit, wie man sie eben nur bei einem Zeichner wie Giulio finden kann, Stellung und Geberde lebendig und natürlich und dabei von jener großen Einfachheit,

welche der Meister sich von der Antike oder von seinem großen Lehrer angeeignet hatte. Vier Achtecke umgeben das Plafondbild und enthalten Scenen aus den vorhergegangenen Schicksalen der Psyche, welche sich an den untern Wänden fortsetzen. Die Deckengemälde wurden in Oel, die Wandmalereien, von größeren Dimensionen, al fresco ausgeführt. Auf dem einen sieht man Psyche im Bad, von Liebesgöttern umgeben, welche damit beschäftigt sind, sie zu waschen und abzutrocknen, auf einem anderen Theile dieses Bildes bemerkt man Merkur, das Gastmahl ordnend, spielende Bacchanten, Grazien, welche die Tafel schmücken u. s. w. Auf einem zweiten Bilde erscheint Phöbus, im Sonnenwagen emporsteigend, während Zephyr, auf Wolken schwebend, aus einem Horne sanfte Winde hervorhaucht, damit Psyche von milder Luft umsäuselt werde u. s. w.

Wunderbarer und wie aus einem tollen Einfalle Giulio's hervorgegangen, erscheint ein anderer Raum des weitläufigen Palastes, der sogenannte Saal der Giganten (Sala dei Giganti). Dies Zimmer wurde vollkommen rund angelegt, Kamin, Fenster und Thüren schief aufgemauert, so daß sie einzustürzen scheinen. Die Malerei wurde in der Weise mit der Architektur verschmolzen, daß eine absonderliche Sinnestäuschung entstand. Der Fußboden setzt sich nämlich an den Wänden in der Malerei fort, so daß man beim Eintreten nicht weiß, ob man sich in einem viereckigen, runden oder sonst wie geformten Raume befindet. Der erste Eindruck, welchen der Anblick des Zimmers hervorruft, ist der des Schreckens; denn man hat Nichts vor Augen als wankende Mauern, Paläste, welche im Begriff sind einzustürzen, umherliegende Trümmer, zum Sturz geneigte Säulen und dergleichen mehr. Dazu kommt die wildbewegte Scene des Gigantenkampfes, welcher sich unter der Deckenwölbung ringsum an der Wand dargestellt findet. Theils schon niedergeschmettert erblickt man die fürchterlichen Rebellen zwischen Felsen und Felstrümmern, theils sieht man sie noch in verzweifelter Anstrengung Fels auf Felsen thürmen. Jupiter selbst schleudert, majestätisch und unerschütterlich, von seinem Throne in der Wölbung, vom Donnergewölk umgeben, die vernichtenden Blitze. Vor dem Zorne des olympischen Herrschers und dem wilden Kampfgewühl scheinen selbst die Götter von Entsetzen ergriffen. Saturn, Janus und Diana enteilen zu den höheren und heiteren Regionen des Himmels, Neptun hat Mühe, seine Delphine im Zaum zu halten, und Apollo, die scheuwerdenden Rosse zu bändigen. Venus flüchtet sich zu Mars, Pomona scheint vor Angst gefesselt, die Göttin Ops sucht sich vor dem niederfahrenden Blitze auf ihrem Löwengespann zu retten,

und eine Nymphe, die ebenfalls auf Rettung bedacht ist, stürzt in die Arme Pans. Nur Juno, als treue Gefährtin des Götterkönigs, behauptet ihren Platz zur Seite Kronions und reicht ihm zornentflammt mit Kampfeseifer die sichertreffenden Blitzgeschosse. Der Kamin des Zimmers mußte ebenfalls



Pluto, zur Unterwelt hinabfahrend. Aus dem Saal der Giganten

dazu dienen, die Illusion zu vervollständigen. Sobald Feuer darin brennt, scheinen gestürzte Giganten von den Flammen des Heerdes verschlungen zu werden und Pluto zeigt sich auf seinem Viergespann, um, gefolgt von den Furien, in die Unterwelt hinabzufahren.*) — Die Composition des Ganzen

*) Blanc, Histoire des peintres. Jules Romain, S. 11.

steht an Schönheit weit hinter den Darstellungen aus der Psychemythe zurück, und das wilde Spektakelstück läßt das geistige Wohlbehagen nicht aufkommen, mit welchem uns das vollendete Kunstwerk erfüllen muß. Kein Werk vielleicht kennzeichnet schärfer die ungestüme und ausschweifende Phantasie des Künstlers, seine Meisterschaft in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung nicht minder wie seine Inferiorität in Bezug auf Klarheit der Exposition, Harmonie der Linien und Individualisirung der Charaktere.

Bei Giulio stellte sich oft ein, was der Franzose mit Embarras de richesse treffend bezeichnet, ein Ueberfluß an launigen Einfällen, der nur zu oft an unpassender Stelle sichtbar wird. Diesen abzuleiten, eignete sich keine Kunstform besser als die lockere Arabeske, in deren verschlungene Windungen die ganze Fülle seines übersprudelnden Hirns ausströmen konnte. Prächtig gelungen sind daher die meisten Saalverzierungen dieser Art, denen wir im Palast del Tè begegnen. Zwanglos sind die bunten Bänder entrollt, auf denen zwischen Ranken und Laubwerk die heitersten und vergnüglichsten Kindergestalten mit allerhand Dingen ihr ausgelassenes Spiel treiben.

Von den übrigen Bildercyklen in demselben Palaste führen wir als minder bedeutend noch an: Die Darstellung der zwölf Monate mit dem Thierkreise (Camera del Zodiaco), das Menschenleben von der Geburt bis zur Auferstehung (im Gartenhause), den Sturz des Phaeton nebst Centauren- und Lapithenkämpfen (Camera di Fetonte), den Triumphzug des Kaisers Sigismund, eine vollkommene Nachahmung der Reliefs an der Trajanssäule, mit halberhabenen Gestalten in Stucco, von Primaticcio und Giovanbattista Mantovano ausgeführt (Camera de' Stucchi).

Ueber die Vollendung des Bilderschmucks verflossen trotz allem Drängen von Seiten des Marchese eine Reihe von acht Jahren. Der Fürst war indeß von Anfang an durch die rastlose Thätigkeit Giulio's im hohen Grade zufriedengestellt. Am 5. Juni 1526 ertheilte er ihm, seinem Bruder und Beider Nachkommen das mantuanische Bürgerrecht, am 13. Juni desselben Jahres schenkte er ihm ein Haus, und im Sommer des folgenden Jahres ernannte er ihn zum Vikar des Hofes und Oberaufseher der öffentlichen Bauten. Zugleich erhöhte er das Jahrgehalt und verlieh ihm die Einkünfte einer großen Sägemühle mit der Verordnung, daß das Holz für dieselbe zollfrei zugelassen werden solle. Da Giulio außer diesen regelmäßigen Einkünften nicht geringe Summen für Gemälde einnahm, die er für auswärtige Besteller ausführte, so konnte er wohl da Signore leben, wie Benvenuto

Cellini in seiner Selbstbiographie sagt, indem er der liebenswürdigen gastlichen Aufnahme gedenkt, die ihm der alte Jugendfreund in Mantua bereitet hatte.

Je höher Giulio in der Gunst seines fürstlichen Freundes stieg, um desto mehr wurde er der Gegenstand des Neides und der Mißgunst. Es fehlte ihm so wenig an heimlichen Feinden, die mit verschlossenem Visir gegen ihn agitirten und intriguirten, als an offenen Gegnern, deren Zorn mehr gegen die Thätigkeit Giulio's, als gegen dessen Person gerichtet war. Diese Letzteren erblickten in ihm die Ursache der übermäßigen Baulust Federigo's, welche nur durch eine Erhöhung der Auflagen befriedigt werden konnte und diesen zu Ausgaben verleitete, die mit den Einkünften des Staates in keinem richtigen Verhältnisse standen. Aber weder die Einen noch die Andern vermochten das Band zu lockern, welches Fürst und Künstler aneinander fesselte; ja Federigo erklärte öffentlich, daß er jede Schmähung seines Freundes als Schmähung seiner eignen Person betrachten werde und verordnete zugleich, daß kein Gebäude in Mantua neu aufgeführt werden dürfe, ohne daß der Plan dazu von Giulio gebilligt worden sei.

Während auf diese Weise die Freundschaft eines hochgesinnten Fürsten dahin wirkte, daß Giulio über seiner neuen Heimat die alte entbehren und trotz all' ihrer Herrlichkeit geringer zu achten lernte, sollte auch noch die Liebe hinzutreten, um sein Schicksal enger an Mantua zu fesseln. Im Sommer des Jahres 1529 schloß er nämlich ein Ehebündniß mit einem Mädchen aus einer der ältesten Adelsfamilien der Stadt, Elena Guazzi mit Namen, die ihm nacheinander drei Kinder gebar, zwei Töchter und einen Knaben, welchen er, zum Andenken an seinen großen Lehrer, Rafael taufte. In naher Beziehung zu dieser ehelichen Verbindung stand ohne Zweifel sein Wunsch, sich selbst ein Haus oder einen Palast in Mantua zu erbauen und selbigen ganz nach seinem Geschmacke einzurichten und auszuschmücken. So entstand die noch heute in Mantua von allen Fremden besuchte Casa di Giulio Romano, äußerlich und innerlich reich und in schon barocker Weise mit Stuckaturarbeiten verziert, welche Primaticcio, der berühmteste Schüler Giulio's, nach des Meisters Entwürfen ausführte. Den Hauptschmuck der Façade bildete eine Statue des Merkur, angeblich eine von Rom mitgebrachte Antike. Die inneren Räume dieses Palastes benutzte Giulio zur Aufstellung seiner großen Sammlung von Antiquitäten und modernen Kunstschätzen, unter denen der Nachlaß Rafaels vielleicht den kostbarsten Theil ausmachte. Vasari, der, wie bereits im Leben des Andrea del Sarto er-

wähnt, auf einer Durchreise von Giulio gastlich empfangen wurde, gedenkt mit Begeisterung der vier Tage, während welcher der Gastfreund nicht von seiner Seite wich, um ihm alle Merkwürdigkeiten seiner Sammlung, namentlich die Grundrisse zu seinen Bauwerken zu zeigen und zu erklären. Als eines besonders interessanten Stückes erwähnt der berühmte Künstlerbiograph des Dürer'schen Selbstportraits, welches der große deutsche Meister Rafael zum Geschenk gemacht hatte.

Ein Jahr nach Giulio's Verheirathung war Mantua der Schauplatz der größten Festlichkeiten, welche wohl überhaupt in den Mauern der Stadt begangen sein mögen. Kaiser Karl V. hatte dem Gonzaga seinen Besuch zugesagt, und dieser, der wie seine Vorfahren gut kaiserlich gesinnt war, bot Alles auf, um den hohen Gast, der, wie er wußte, den Herzogstitel für ihn in Bereitschaft hatte, mit den größten Ehren zu empfangen und ihm in Mantua heitere und kurzweilige Tage zu bereiten. Da war nun allerdings Giulio Romano ganz der geeignete Mann, um des Fürsten Absichten in glänzender Weise durchzuführen. Auf seine Anordnung hin entstanden rasch improvisirte Decorationen auf den Straßen und öffentlichen Plätzen, welche der kaiserliche Zug passirte, Ehrenpforten, Triumphbögen, malerische Perspectiven u. dergl. mehr. Zur Unterhaltung der Gäste entwarf er Festspiele, bei denen heitere Maskenscherze aller Art, wie er sie von Rom her kannte, auf die Verherrlichung des Kaisers hinausliefen. Karl V. erwies sich hierauf dem neucreirten Herzoge sehr gnädig, und dieser hatte neue Veranlassung, das Schicksal zu preisen, welches Giulio an seinen Hof geführt hatte. Kaum ein Jahr später fand sich für unsern Künstler eine neue Gelegenheit, seine glänzenden Fähigkeiten zur Anordnung solcher Festivitäten an den Tag zu legen, als der Herzog seine Vermählung mit der Prinzessin von Monferrat beging.

Um diese Zeit, im Jahre 1531, war Giulio mit dem Ausbau und der Ausschmückung des alten Kastells am See (Corte imperiale) beschäftigt, welches zur Residenz des jungen Herrscherpaars hergerichtet werden sollte. In einem Briefe vom 15. October dieses Jahres schreibt er darüber an den damals in Casali, der Hauptstadt von Monferrat, befindlichen Herzog, dem die Ausführung seiner Ideen stets zu langsam ging: „Hiermit benachtige ich Ew. Excellenz, daß die Arbeiten im Schlosse soweit gediehen sind, daß sie zu der festgesetzten Zeit vollendet sein werden. Die anderen aber am neuen Baue kann ich nicht so sicher als fertig versprechen, da ich die Steinplatten nicht erhalten habe. Wenn es einigermaßen angeht, so denke ich,

daß er ringsum mit schönen Bildern geschmückt wird. Ich würde die Gemälde im Innern schon ausgeführt haben, aber den Maler des Ms. Carlo habe ich nie bekommen können, und der Aurelio, welcher im Tè beschäftigt war, ist mit verschiedenen, dazu angefertigten Zeichnungen davongegangen, als er von der Abreise Ew. Excellenz hörte." Der Bilderschmuck des alten Schlosses kam erst etwa sechs Jahre später zur vollständigen Ausführung. Die bemerkenswerthesten Darstellungen darin sind: Die Jagd Diana's, Venus und Vulkan und endlich Scenen aus der Ilias, in der nach ihnen benannten Sala di Troja.

Seine Thätigkeit in Mantua unterbrach Giulio nur einmal auf kürzere Zeit, um einer freundlichen Einladung des Herzogs von Ferrara, Ercole II., zu folgen. Dieser wünschte sein durch eine Feuersbrunst in Asche gelegtes Schloß wieder aufzubauen und hatte sich an den Nachbarfürsten mit der Bitte gewandt, ihm seinen berühmten Baumeister zu senden. Giulio blieb während des Februars 1535 in Ferrara, mußte aber, damit sein Aufenthalt in Ferrara für Federigo nicht ganz nutzlos war, sich mit der Besorgung verschiedenartiger Gegenstände, als Pflanzen, indianische Pfaueneier u. dergl. befassen, worüber er getreulich in einem von Gaye bekannt gemachten Briefe nach Mantua Bericht erstattet. Seine Entwürfe für Ferrara sind aber nie zur Ausführung gekommen.

Im Jahre 1540 wandte sich die Bauverwaltung der Steccata zu Parma an Giulio, um ihn zu vermögen, einen Entwurf zu einer Marienkrönung zu machen. Die Malereien in der Steccata waren ursprünglich dem Francesco Mazzuolo, genannt Parmeggianino*), übertragen, der aber in Folge eines Streites mit den Vorstehern des Baues für gut fand, die Ausführung hinzuhalten. Davon benachrichtigt, daß die Bauverwaltung bei Giulio Schritte gethan, schrieb Parmeggianino an diesen einen klagenden Brief, der denn auch die Wirkung hatte, daß Giulio zögerte, den empfangenen Auftrag auszuführen. Am 11. Mai 1540 schrieb er an die Parmesaner zurück: „In Hinsicht der in Rede stehenden Arbeit, zu welcher ich die Zeichnung zu liefern verpflichtet bin, ersuche ich Euch um eine Erläuterung. Es ist nämlich bei uns Malern keine Sitte, in die Arbeiten Anderer einzutreten, bevor nicht der, der dieselbe begonnen, seine Einwilligung dazu gegeben hat und befriedigt worden ist. Dies, so sagt man mir, habe in dem vorliegenden Falle aber nicht stattgefunden, im Gegentheil habe ich gehört, daß

*) S. Seite 152.

Messer Francesco Mausolo besagte Arbeit vollenden wolle, daß Ew. Herrl. dahingegen dies nicht wünschten, indem er Euch zu lange warten lasse. Da hat mir nun besagter Messer Francesco expreß einen bartlosen, höchst anmaßenden Jüngling zugeschickt, der mir eine lange Predigt hielt, in Hieroglyphen sprach und voll Ergebenheit und Hingebung für besagten Messer Francesco war und besser als ein Advokat seine Sache zu vertheidigen und die Eure in ein schlechtes Licht zu setzen wußte, daß ich nach Allem, was ich verstand, annehmen muß, es könne aus der Sache ein großes Aergerniß hervorgehen. Davor habe ich aber große Scheu und zwar um so mehr, als ich bei der Geringfügigkeit des bedungenen Lohnes*) mir keine Reichthümer erwerben werde . . . ." Die Auskunft, welche Giulio später erhielt, scheint seine Bedenken zerstreut zu haben. Er entwarf die Farbenskizze, wurde aber an der Vollendung des Cartons durch einen traurigen Zwischenfall verhindert, so daß er die Arbeit dem Maler Michelangelo Anselmi überließ, der denn auch die Fresken danach in der Steccata zu Parma ausführte.

Dieser Zwischenfall war der unerwartete Tod des Herzogs, der am 28. Juni 1540 eintrat. Tief erschüttert durch den Verlust, der seinem Herzen nahe ging, verfiel Giulio in eine Krankheit und gedachte, als er wieder genesen, Mantua zu verlassen, um den Rest seiner Tage in Rom zuzubringen. Aber der Cardinal Ercole Gonzaga, der für den siebenjährigen Neffen die Regentschaft übernahm, wußte Giulio zu bestimmen, daß dieser in seiner Stellung verblieb. Der Tod des Herzogs änderte Nichts an den äußeren Verhältnissen des Meisters, vielmehr suchte ihm der Cardinal durch Zuvorkommenheit und neue Gunstbezeugungen Ersatz für das zu bieten, was ihm der Herzog gewesen war.

Giulio sollte seinen fürstlichen Freund nur sechs Jahre überleben. Nachdem er noch die Pläne für den Umbau des Mantuaner Doms im Auftrage des Cardinals entworfen und eine Zeichnung für die Facade von S. Petronio zu Bologna angefertigt hatte, fiel er im Jahre 1546 in ein heftiges Fieber, dem er nach vierzehntägiger Krankheit am 1. November erlag. Vor seinem Tode hatte er noch die Freude, eine Berufung nach

*) 100 Goldscudi, wofür Giulio eine aquarellirte Zeichnung und die Cartons zu liefern hatte. In einem frühern Briefe versichert Giulio, daß er für diesen Preis die Arbeit nicht ausführen würde, wenn er nicht früher, ohne sich die Sache genauer zu überlegen, das Versprechen dazu gegeben hätte.

Rom zu erhalten, wo er an Stelle des kurz vorher verstorbenen Antonio da Sangallo die Fortführung des Baues der Peterskirche übernehmen sollte. Der bereits bedenkliche Krankheitszustand hinderte ihn, dem ehrenvollen Rufe zu folgen, der seinem Leben und Wirken einen im höchsten Grade würdigen Abschluß zu verleihen geeignet war. Seine Leiche wurde in der Kirche S. Barnaba beigesetzt; doch bezeichnet kein Denkmal die betreffende Stelle, da bei einem Neubau der Kirche die alte Grabschrift entfernt worden ist.

Die Schule Giulio's zerfiel nach des Meisters Tode. Der bekanntesten seiner Gehilfen ist bereits oben gedacht. Zu einiger Bedeutung brachte es nur Francesco Primaticcio (1490—1570), der seinen ersten Unterricht bei Innocenzo da Imola und Bagnacavallo genossen hatte. Von Franz I. nach Fontainebleau berufen, siedelte er im Jahre 1539 über. Sein Verdienst ist es, den Geschmack an der italienischen Malerei in Frankreich geweckt zu haben. Trotz seiner reichen Begabung gab er aber den französischen Künstlern kein erfreuliches Vorbild, da sein Styl schon arg verwildert war. Die ältere französische Schule, als deren Gründer er angesehen wird, ist auch nie recht zum Leben gekommen, und eine eigentlich französische Malerschule erhob sich erst im folgenden Jahrhundert auf den Schultern der sogenannten Naturalisten. Der künstlerische Schmuck, mit welchem Primaticcio das Schloß des Königs nach Art der mantuanischen Paläste Giulio's ausstattete, ist der Hauptsache nach zu Grunde gegangen. Primaticcio stand hoch in der Gunst jenes Fürsten, dessen Freigebigkeit gegen Künstler wir aus der Geschichte des Andrea del Sarto kennen. Zur Belohnung seiner Verdienste ernannte ihn Franz I. zum Abte von S. Martin, welche Würde mit circa 5000 Thalern jährlicher Einkünfte verbunden war.

Die rechte Hand Primaticcio's war sein Schüler und Gehülfe Niccolo dell' Abbate (1512—1571), welcher seinen Namen der erwähnten Amtswürde seines Lehrers zu verdanken hat. Sein Familienname ist unbekannt. Aus Modena gebürtig, schuf er in seiner früheren und besseren Zeit eine Reihe von Wandgemälden in dem Palazzo della Commune seiner Vaterstadt. Von diesen Werken schreibt sich das Ansehen her, welches er in Italien genoß, wo er namentlich bei der späteren Bolognesischen Schule sehr hoch gehalten wurde. In Frankreich verfiel er ganz der manieristischen

Darstellungsweise. Eins seiner sehr seltenen Oelgemälde mit lebensgroßen Figuren, die Enthauptung des h. Paulus darstellend, sieht man in der Dresdener Galerie. Ueberladen in der Composition und im Style schon sehr manierirt, macht dasselbe bei schwacher Farbenbehandlung einen unerfreulichen Eindruck.

Der ebenfalls aus der Schule Giulio's hervorgegangene Giulio Clovio aus Croatien (1498—1578) verdient noch besondere Erwähnung als vorzüglicher Miniaturmaler. Für sein bestes Gemälde gilt eine Kreuzabnahme im Palast Pitti zu Florenz.

Die Zeit des Manierismus.

1550—1580.

Federigo Baroccio.

Federigo Baroccio.

(1528—1616.)

Blüthe und Verfall des italienischen Kunstlebens folgten rasch aufeinander. Wie Giulio Romano mit zunehmendem Alter immer tiefer in eine gehalt- und ideenlose Decorationsmalerei verfiel, so vermochten auch weder die übrigen unmittelbaren Schüler Rafaels noch deren Nachfolger, am wenigsten aber die sogenannten Michelangelisten den Geist der entschwundenen Glanzzeit sich zu bewahren und weiter zu vererben. Die kurze Uebergangszeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, welche oft noch schöne Nachklänge aus der goldenen Zeit aufzuweisen hat, bezeichnen Perin del Vaga (1500—1547), welcher von Rom nach Genua übersiedelte, Andrea da Salerno, eigentlich Sabattini (um 1480—1545), einer der geistvollsten Schüler Rafaels, der in Neapel eine blühende Schule gründete, der ebenfalls hauptsächlich in Neapel thätige Polidoro Caldara da Caravaggio, mit vorwiegend naturalistischer Richtung, und der vorzügliche Decorations- und Arabeskenmaler Giovanni da Udine (1487—1564). Zu diesen gesellen sich die Bologneser Bagnacavallo, eigentlich Bartolommeo Ramenghi (1484—1542), ein tüchtiger selbständiger Künstler, und Innocenzo Francucci da Imola, der gern den Mangel eigener Ideen durch rafaelische Plagiate ersetzte, die Ferraresen Dosso Dossi (1474—1560), ein vorzüglicher Colorist, und Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, endlich der in einfacheren Compositionen vielleicht bedeutendste Rafaelist Gian Antonio Bazzi aus Vercelli, genannt il Sodoma (1474—1549), der die Schule von Siena zu neuer Blüthe brachte.

Zeigt sich bei den vorgenannten Meistern noch durchschnittlich ein lebhaftes und liebevolles Eingehen auf die Schöpfungen ihrer Palette, so daß sie nicht selten Werke von tiefempfundener Wahrheit und poetischem Inhalte zu schaffen wissen, so tritt die innere Zusammenhanglosigkeit zwischen Künstler und Kunstwerk, die Virtuosität des äußeren Machwerks schon viel greller zu Tage bei den Florentinern, deren A und O der „göttliche" Michelangelo war. Hier steht in vorderer Reihe der vielbeschäftigte Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), der ebenso schreibselig wie pinselfertig erscheint, und dessen schriftstellerische Thätigkeit für die Kunstgeschichte von ungleich höherer Bedeutung wurde als seine künstlerische Productivität. Seine Leistungen sind, was Schnelligkeit der Ausführung anlangt, wahrhaft erstaunlich und stehen in dieser Beziehung mit denen Tintoretto's auf gleicher Stufe. Beiden ebenbürtig, aber noch betriebsamer und kühner an Unternehmungsgeist waren die Zuccari in Rom, namentlich der jüngere Bruder Federigo (1543—1609), den man sich als Prototyp der Manieristen zu betrachten gewöhnt hat.

Federigo Zuccaro war kein geringes Talent. Er besaß reiche Erfindungsgabe und war von regem Eifer beseelt, aber die Zeitströmung ließ, wie bei Tintoretto so auch bei ihm, das bessere Selbst nicht aufkommen. Daß er Tüchtiges zu leisten im Stande war, beweisen seine historischen Compositionen in dem Schlosse der Farnese Caprarola. Gegen Ende des Jahrhunderts mußte er den Vorrang, den er sich in Rom vor allen anderen Berufsgenossen nicht sowohl durch seine Kunstfertigkeit, als durch die geschickte Weise, mit welcher er seine eigene Person in Scene setzte, errungen hatte, an den Cavaliere d'Arpino, eigentlich Giuseppe Cesari (um 1560—1640), abtreten, der, nicht minder productiv und zur Selbstüberhebung geneigt, mit seinen Schülern und Genossen viele große Wandflächen römischer Paläste und Kirchen mit Freskobildern bemalt hat.

Ueber die Ursachen des raschen Verblühens der Künste in Italien ist in den vorhergehenden Blättern schon mehrfach die Rede gewesen. Im innersten Grunde knüpft sich dieselbe nicht so sehr an Persönlichkeiten als an den veränderten Zustand der Bildung und Gesittung des Zeitalters. Wenn Italien auch nicht direct von dem Kampfe erschüttert wurde, der auf der anderen Seite der Alpen gegen die Mißbräuche der kirchlichen Macht geführt wurde und das geistige Interesse der Menschheit von der Kunstübung ablenkte, so vollzog sich doch auch hier allmälig eine Umwandlung der kirchlichen zugleich mit den politischen und socialen Zuständen, die eine gewisse

Ernüchterung der allgemeinen Stimmung im Gefolge hatte. Das Pabstthum, dem die Künste einen nicht geringen Theil ihres Aufschwungs zu verdanken hatten, mußte seine ganze Kraft zusammennehmen, einestheils, damit dem Protestantismus Halt geboten und womöglich ein rasches Ende bereitet werde, anderntheils, um durch zeitgemäße Reformen die schreiendsten Mißstände zu beseitigen, welche das Priesterthum um seine Achtung, die Kirche in drohenden Verfall gebracht hatten. Die politischen Niederlagen, welche Leo X. und Clemens VII. erlitten hatten, konnten im Grunde genommen das Pabstthum nicht erschüttern. Das alte Behagen kehrte zurück, sobald die Calamität vorüber war. Man ging nach wie vor der gewohnten Neigung, den gewohnten Genüssen nach, ja man fand in diesen gewissermaßen eine Entschädigung für das ausgestandene Leid oder die, wie eine lästige Pflicht abgethanen Regierungssorgen und hatte die Genugthuung, sich sagen zu können, daß keine weltliche Macht über eine solche Summe von Geisteskräften zu gebieten habe, wie Rom in seinen Mauern vereinigte. Anders wurde die Sachlage, als das Papstthum nach zwei Seiten hin seine Kräfte auf's Höchste anspannen mußte, nach außen gegen die von der Kirche abtrünnigen Protestanten und nach Innen gegen murrende Mönche und Prälaten, denen der sittliche Reinigungsproceß, dem die Kirche unterworfen werden mußte, unbequem und mehr als unerwünscht war. So mit sich selbst und ihrer eigentlichen Aufgabe, als Hüter des Glaubens und der Sittlichkeit, beschäftigt, fanden die Nachfolger Clemens' VII. keine Muße, für den äußeren Glanz ihrer Herrschaft zu sorgen. Auch war die unbefangene Freude am Schönen, die nicht durch Glaubensrücksichten bestimmt wird, für die Kirchenfürsten verloren, die ihren christlich-kirchlichen Eifer gegen den Cultus des heidnischen Alterthums wenden mußten und ihre Sittenstrenge durch Entfernung und Bekleidung gemalter oder gemeißelter Nuditäten an den Tag zu legen für gut fanden. Wir werden später sehen, wie die Kunst durch die veränderte Zeitrichtung mehr und mehr auf kirchlichen Boden gedrängt wurde und auf diesem zu einer neuen Blüthe gelangte, nachdem die sittliche Grundlage wieder gewonnen war, auf der jedes ächte Kunstwerk wurzelt; denn die Sittlichkeit ist die Nährmutter der Künste, ohne welche die Kinder der Phantasie nur ein wesenloses Scheinleben führen. Die Wahrheit dieses Satzes leuchtet klar hervor aus den Schöpfungen der Epoche des Manierismus, einer Zeit voll Frivolität, wo Hohn und Spott, Satyre und Ironie den von der Poesie verlassenen Sitz einnahmen und das Heilige wie das Unheilige, das Gute wie das Schlechte ohne Wahl sich zum

Opfer ausersahen. Wie frivol die Zeiten geworden waren, bezeugt die maßlose Frechheit eines Aretino, und die feige Furcht, die selbst mächtige Fürsten veranlaßte, das Schweigen oder das Lob dieses bösartigen Federhelden mit großen Summen zu erkaufen. Wie sehr der Cynismus in den höheren Gesellschaftskreisen Eingang gefunden hatte, beweist der Umstand, daß selbst Giulio Romano sich dazu hergeben konnte, die Unzucht zu illustriren, und Marcantonio sich nicht scheute, diese obscönen Darstellungen in Kupfer zu stechen.

Die eingerissene Entwürdigung der inneren Menschennatur giebt sich auch in den Verhältnissen der Künstler zu einander kund. Das Vorwiegen der materiellen und persönlichen Interessen stachelt die Eifersucht bis zur höchsten Gereiztheit, und die Furcht, von einem aufstrebenden Talente verdunkelt oder gar aus einer glücklich errungenen Stellung verdrängt zu werden, nimmt ihre Zuflucht zur Intrigue und, wo diese nicht zum Ziele führt, selbst zu Gift und Dolch. Die Aussicht auf Gewinn läßt angesehene Künstler hauptsächlich darauf ausgehen, nur recht viel und recht große Aufträge zu erhalten. Mit der Ausführung wird man schnell fertig, wenn die Arbeit drängt, und malt sechs Bilder in einem Jahre, wie Vasari sagt, während man früher sechs Jahre zur Ausführung eines einzigen bedurfte. Neben der Gewinnsucht spielt freilich auch noch immer der Ehrgeiz seine bestimmte Rolle. Aber dieser ist mehr auf viele und große Unternehmungen, als auf tüchtige Leistungen gerichtet; denn von der eignen Vortrefflichkeit hat man im Allgemeinen eine so große Meinung, daß man den Tadel und die Kritik nicht fürchtet. Im Uebrigen ist man auch nicht schwierig, sich gegen bessere Ueberzeugung den Launen und Wünschen zu fügen, welche sich entweder an einen bestimmten Auftrag knüpfen, oder als allgemeine Geschmacksrichtung der Zeit zum Vorschein kommen. Je mehr damals der Besitz von Kunstwerken zum standesgemäßen Luxus wurde, um so flacher wurde das Urtheil, und außerdem, da die meisten Privatleute für geringe Bezahlung große Ansprüche erhoben, um so leichtfertiger und gewissenloser die Ausführung. Es ist ergötzlich bei Vasari zu lesen, wie er, der diese Schnellmalerei gewissermaßen als einen Vorzug rühmt, dieselbe an einer Stelle, ohne es zu beabsichtigen, in köstlicher Weise persiflirt, indem er bemerkt, er habe bei Ausführung eines Schlachtgemäldes in der Sala regia seine Hände gebraucht, „als ob er in der That selbst bei der Schlacht gewesen wäre.“

Man begegnet mitunter Leuten, die um so mehr schöne Worte machen, je weniger sie im Grunde zu sagen haben. Einen ähnlichen Eindruck wie

solches Schellengeklingel der Rede machen im Allgemeinen die Werke der Manieristen. Es sind meist gemalte Phrasen, conventionelle Formen, in welche sie ihre Gedankenlosigkeit hüllen; selten kommt ihnen ein Pinselstrich von Herzen. Ein gespreiztes Schönthun oder ein Streben nach dem Absonderlichen macht sich in ihren Schöpfungen durchweg bemerkbar. Als höchster Ruhm gilt ihnen die gelungene Ausführung irgend einer schwierigen Verkürzung oder Körperstellung, und Vasari unterläßt nie bei der Schilderung von Gemälden, die Ueberwindung derartiger Schwierigkeiten als etwas im höchsten Grade Bewunderswerthes hervorzuheben. Dies ist sehr bezeichnend für die Geschmacksrichtung jener Zeit, die lieber ein Kunststückchen anzustaunen als an der einfachen Schönheit eines Kunstwerks sich zu erbauen geneigt war, es ist auch bezeichnend für die Sinnesweise der Künstler, die sich selbst, nicht ihr Werk zum Gegenstande der Bewunderung zu machen beliebten. Denn das wahre Kunstwerk erfüllt von vorn herein mit seinem innern Gehalt die Seele des Beschauers, der erst, vom Genuß gesättigt, nach der Mühe und Arbeit forscht, die zur Hervorbringung desselben vom Künstler aufgewandt wurde.

Während der Herrschaft dieser trostlosen Zustände ist es doppelt erfreuend, einer ächten Künstlernatur zu begegnen, die der inneren Stimme nachgeht und sich im Grunde des Herzens nicht beirren läßt durch das Treiben und die Erfolge gefeierter Virtuosen. Wie die ersten Vorboten einer besseren Zeit erscheinen die Werke des Federigo Baroccio. Zwar konnte auch er sich nicht ganz der herrschenden Geschmacksrichtung entwinden und zahlte dem Zeitgeist den ungern gewährten Tribut; im großen Ganzen aber ist seine Auffassung von einer edlen Sinnesart getragen, seine Behandlung des Gegenstandes voll Würde und mitunter selbst von großartiger Schönheit, der Ausdruck namentlich andachtsvoller Stimmung meistens wahr und tief empfunden und die Darstellung des Affects von großer Lebendigkeit, wobei es ihm jedoch nicht immer gelingt, das Maß des Erlaubten einzuhalten. Ein vortrefflicher Zeichner, verdient er weniger Lob als Colorist, denn seine Farben sind oft unwahr, so angenehm er sie auch zu einander zu stimmen weiß. Die Färbung hat im Allgemeinen etwas Gläsernes, die Fleischtöne fallen ins Grünliche und gehen an beleuchteten Stellen in eine hektische Röthe über.

Federigo Baroccio, auch Barozzi oder Fiori Federico d'Urbino genannt, war der Sohn eines Mechanikers, Ambrogio Baroccio, und wurde in demselben Jahre wie Paolo Veronese, 1528, in Urbino geboren. Den ersten

Unterricht in der Malerei empfing er von Francesco Menzocchi, einem ziemlich unbekannten Maler in Forli, fand aber bald bessere Gelegenheit, sich auszubilden, als Giov. Battista Franco, gewöhnlich il Semolei genannt (1510—1580), der gleich seinem Landsmanne Giovanni da Udine als einer der geschicktesten Decorationsmaler in Ansehen stand, in die Dienste



Hagar den Ismael tränkend. Nach Baroccio's Gemälde in der Dresdener Galerie.

des Herzogs von Urbino trat. In der Schule dieses Meisters lernte Federigo die Malweise der Venetianer kennen und faßte eine besondere Vorliebe für die Werke Tizians, mit deren Copie er sich während eines Aufenthaltes in Pesaro viel befaßte. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er (um 1550) nach Rom, wo er die Werke seines großen Landsmanns Rafael eifrig studirte. Als Früchte dieser Studien lieferte er für die Hauptkirche seiner



Die Kreuzabnahme. Nach Baroccio's Gemälde im Dome zu Perugia.

Vaterstadt bei seiner Rückkehr einen h. Sebastian und eine h. Cäcilia, beides Nachahmungen rafaelischer Gemälde.

Indeß scheint Baroccio weder bei Tizian noch bei Rafael das gefunden zu haben, was seiner Natur am meisten gemäß war. Als er Coreggio kennen lernte, fühlte er sich sympathisch berührt und suchte nun die Eigenthümlichkeiten dieses Meisters sich anzueignen. Freilich war seine Empfindung nicht tief, seine Phantasie nicht reich, sein Auge nicht empfindsam genug, um ein solch zauberhaftes Spiel von Licht und Leben hervorzurufen wie jener große Künstler. Aber in den einfacheren Compositionen des Meisters offenbart sich die innere Verwandschaft desselben mit Coreggio in einem gemüthvollen Realismus, der treuherzig, frisch und anmuthig wiedergiebt, was der offene Blick aus dem Leben und der Natur aufnahm. Frommgläubigen Sinnes trug Baroccio indeß einen größeren Ernst in die Stimmung seiner Andachtsbilder als Coreggio, und da er mit geringen Ausnahmen nur Gegenstände der heiligen Geschichte behandelt hat, so läßt sich annehmen, daß ihm die kirchliche Malerei wirklich am Herzen lag, die Mythologie und Profangeschichte aber keinen sonderlichen Reiz für ihn hatte. Das einzige Gemälde nicht religiösen Inhalts, welches er — abgesehen von einigen Portraits — malte, ist, soviel bekannt, die Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja, welches sich im Palast Borghese zu Rom befindet.

Nachdem er sich eine Zeit lang in seiner Heimath und in Perugia aufgehalten hatte, wandte sich Baroccio zum zweiten Male nach Rom. Durch einige vorzüglich gemalte Bilder zog er die Aufmerksamkeit des Papstes Pius IV. auf sich, und dieser berief ihn 1560 neben den Zuccari zur Ausmalung eines kleinen Lustschlosses, welches Pirro Ligorio im Garten des Belvedere erbaut hatte. Bei dieser Arbeit wäre er fast ein Opfer des Verraths geworden, welchen seine neidischen Kunstgenossen an ihm verübten. Aber das ihm beigebrachte Gift wirkte nicht stark genug, um ihn zu tödten, wohl aber, um ihm eine langwierige Krankheit zu bereiten. Zu seiner Wiederherstellung kehrte er nach Urbino zurück, erholte sich auch nach und nach, blieb aber bis in sein hohes Alter stets schwächlich und zu Krankheiten geneigt, so daß er nur langsam und mit Unterbrechungen arbeiten konnte.

Aus Dankbarkeit für seine Rettung widmete er der h. Jungfrau sein erstes Gemälde, welches er nach seiner Genesung anfertigte, eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen in der Kirche S. Francesco zu Urbino. Bald darauf entstand eines seiner Hauptwerke, die berühmte Kreuzabnahme

im Dome zu Perugia, vortrefflich und lebendig in der Schilderung des Vorgangs und der Theilnahme, mit welcher die am Kreuz beschäftigten Männer sich des traurigen Geschäftes unterziehen. Eben so lebendig und ergreifend ist die Gruppe der Frauen, welche um die ohnmächtig am Kreuz niedergesunkene Maria beschäftigt sind.

Seinen bleibenden Wohnsitz nahm Baroccio für immer in seiner Vaterstadt und lehnte, da er ein ruhiges Leben und ein stilles Schaffen liebte, mehrmals Einladungen fürstlicher Höfe ab. Seine Körperschwäche kam hinzu, um ihn vom Treiben der großen Welt fern zu halten. Obwohl nun Urbino sehr abseits von dem eigentlichen Verkehrsleben lag, so wurden ihm doch so viele Aufträge zu Theil, daß er Mühe hatte, allen nachzukommen, ja einmal (1590) selbst in die Lage kam, dem Herzoge von Urbino eine abschlägliche Antwort geben zu müssen, „weil er alt und sehr krank sei und überdies sehr viel zu thun habe, u. a. ein Bild für einige Edelleute aus Genua, welches über 1000 Scudi koste.“ Dies Gemälde war vermuthlich der Christus am Kreuz mit Engeln, der h. Jungfrau, S. Johannes und S. Sebastian im Dome zu Genua, eines der herrlichsten Werke, welches der Meister geschaffen hat. Bis zur Kleinlichkeit sorgsam in der Ausführung seiner Bilder, brauchte Baroccio bei seiner Kränklichkeit ungewöhnlich lange Zeit, ehe er seine Arbeit als vollendet aus der Hand gab. Dadurch gerieth er leicht mit den Auftraggebern in Collision, die zu seiner Zeit viel schneller bedient zu werden gewohnt waren als früher. Ein Beispiel dieser Art ist uns in seiner Correspondenz mit der Laienbrüderschaft von S. Maria della Misericordia zu Arezzo erhalten, für welche er eine Madonna als Fürbitterin der Kinder und Armen (Madonna del Popolo) anzufertigen hatte. Der Contract darüber wurde am 30. November 1575 abgeschlossen, aber statt nach Verlauf eines Jahres, erhielten die Besteller das Gemälde erst auf wiederholtes Drängen am 1. Mai 1579. Bei seiner angebornen Gewissenhaftigkeit hatte der Künstler sich anfangs zu keinem bestimmten Termin verpflichten wollen und sich nur darauf eingelassen, weil man ihm gesagt, daß die Feststellung des Termins blos pro forma geschehe. Als die Besteller ihm trotzdem nach Verlauf zweier Jahre Vorwürfe machten, berief er sich auf jene Verabredung und bemerkte dabei, „daß er seine Ehre um Vieles höher schätze, als das Geld, was man ihm versprochen habe.“ Die Sache wurde schließlich in der unfreundlichsten Weise von Seiten der Laienbrüderschaft abgemacht, indem sie sich mit den Leistungen des Künstlers keineswegs zufrieden gestellt erklärten. Das Gemälde,

jetzt in den Uffizien zu Florenz aufgestellt, ist von größern Dimensionen als die meisten andern Werke des Meisters und gilt nächst dem vorgenannten für die tüchtigste Arbeit Baroccio's. Am längsten wohl, nämlich sieben Jahre, hat er an einem ebenfalls sehr großen Altargemälde in einer Kapelle der Conventualen zu Urbino gearbeitet. Indeß ist anzunehmen, daß er die zahlreichen kleineren Gemälde, von denen einige sich in fast allen größeren Galerien finden, gleichzeitig neben umfänglicheren Arbeiten anfertigte, oder daß er die eine der zwei Stunden des Tages, welche er arbeitete — größere Anstrengung erlaubte ihm seine Kränklichkeit nicht — auf Bilder von geringern Dimensionen verwandte. Bei dieser beschränkten Arbeitszeit ist die Menge der von Baroccio verhandenen Gemälde um so erstaunlicher, als der Künstler sich auch mit dem Radiren in Kupfer befaßte. Man kennt von ihm vier radirte Blätter eigner Composition, die mit geschickter Hand ungemein fleißig ausgeführt sind.

Baroccio starb in seiner Vaterstadt 1612, also in einem Alter von 84 Jahren. Von seinen besseren Gemälden merken wir hier noch an: Hagar, den Ismael in der Wüste tränkend, ein kleines, anmuthiges Bildchen in der Dresdener Galerie, ein Noli me tangere in der Münchener Pinakothek mit lebensgroßen Figuren. Denselben Gegenstand (Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner) scheint er mit Vorliebe behandelt zu haben, da er sich noch einmal in Rom in der Galerie Corsini und ein drittes Mal (kleiner) in den Uffizien zu Florenz vorfindet. Ferner ist noch zu erwähnen Maria's Besuch bei Elisabeth in der Chiesa nuova zu Rom, eine auf Wolken thronende Madonna mit S. Lucia und S. Antonius im Louvre und endlich sein letztes Werk (außer mehreren unvollendet hinterlassenen), die Einsetzung des h. Abendmahls in S. Maria sopra Minerva zu Rom, für welches ihm vom Papste eine goldene Halskette verliehen wurde.

Die Zahl eigentlicher Schüler Baroccio's ist nicht groß und die Werke derselben sind ohne Bedeutung. Um so größer war die Reihe seiner Nachahmer und Nachfolger und der Einfluß, den er auf die neue florentinische Schule ausübte, die sich im Wesentlichen auf ihn und Andrea del Sarto stützte.

Die Schule der Caracci.



Lodovico Caracci.

(1555—1619.)

Neben den Zuccari behauptete während der Herrschaft des Manierismus Prospero Fontana in Bologna (1512—1597) eine im hohen Grade angesehene Stellung. Seine Geschicklichkeit und sein Talent verschafften ihm die Gunst des alternden Buonarotti, auf dessen Fürsprache er am Hofe Julius III. in Rom eine, mit 300 Scudi dotirte, Stellung erlangte. Dort wurde er, wie Federigo Zuccaro und nachmals der Cavaliere d'Arpino, der Mann der Mode und gelangte rasch zu einem unverdienten, aber bei der eingerissenen Verderbniß des Kunstgeschmacks begreiflichen Ansehen. Um unabhängiger leben zu können, zog er sich später nach seiner Vaterstadt Bologna zurück und sammelte einen großen Kreis von Schülern und Gehülfen um sich, welche ihm die Ausführung jener zahlreichen Gemälde ermöglichten, die unter seinem Namen in allen größern Galerien und in den Kirchen und Palästen Roms anzutreffen sind.

Unter der Zahl dieser Schüler befand sich auch einer, Namens Lodovico Caracci, der Sohn eines Fleischers in Bologna, der dazu berufen sein sollte, der Kunst der Malerei von ihren Abwegen wieder auf eine bessere Bahn zurückzuführen.

Lodovico Caracci, geboren im Jahre 1555, war von Haus aus kein reich begabtes Talent und seine Neigung zur Kunstübung überwog die Fähig-



Der heil. Franciscus, nach Lodovico Caracci.

keiten, mit welchen ihn die Natur ausgestattet hatte. Aber seine Liebe zu dem erwählten Berufe war so groß, daß er sich nicht beirren ließ, in seinen

Studien fortzufahren, selbst als sein Lehrer ihm dringend rieth, Zeit und Mühe nicht nutzlos zu vergeuden, da er es bei allem Fleiß doch nie zu einem Künstler bringen werde. Fontana pflegte zu sagen, Lodovico möge wohl einen guten Farbenreiber, niemals aber einen tüchtigen Maler abgeben. Zu diesem herben Urtheile des Lehrers gesellte sich noch der Spott und Hohn seiner Mitschüler, welche ihn seines rastlosen Eifers wegen den „Ochsen" nannten. Ein minder starker Charakter, ein weniger klarer Kopf würde unter solchen Umständen allen Muth verloren haben. Aber Lodovico trug in seinem Herzen die volle Ueberzeugung, daß es seinem Fleiße möglich sein werde, alle Schwierigkeiten zu überwinden, die sich seiner Laufbahn entgegenstellten. Seinem hellen Blicke konnte die Oberflächlichkeit der Unterrichtsmethode seines Lehrers nicht entgehen, weshalb er auch außerhalb der Schule Fontana's nach weiterer Belehrung suchte. Diese fand er im Studium der Werke älterer Meister seiner Vaterstadt, namentlich des Bagnacavallo *), sowie auf der Zeichnenakademie des Pellegrino Tibaldi (geb. 1527), die er mit großem Erfolg besuchte. Inzwischen regte sich wie Baroccio, so auch bei ihm die Meinung, daß es der herrschenden Richtung an Wahrheit der Zeichnung, der Farbe und des Ausdrucks, an edler Einfachheit in den Formen und Linien gebreche. Er begann einzusehen, daß der Künstler noch ein höheres Ziel habe als blos die schulgemäße Routine des Machens, die mit wenig Witz und viel Behagen jedes Thema nach einer bereits vorhandenen Schablone zu verarbeiten wußte. Als völlig abgeklärtes Urtheil stand die bessere Kunstansicht freilich damals bei Lodovico noch nicht fest, ja er traute der richtigen Empfindung, die er hatte, selbst nicht ganz und gerieth später, als er sich von dem Manierismus bereits ganz losgesagt hatte, noch in Versuchung, sie als eine irrige zu verwerfen. Bei der bescheidenen Meinung, die er von sich selbst hatte, ist dies Schwanken erklärlich. Seine eigne Begabung hielt er nicht für ausreichend, um mustergiltige Kunstwerke zu schaffen, die im Stande sein möchten, einen edlern Geschmack zu wecken und, als thatsächliche Beweise der Richtigkeit seiner Kunstansicht, dieselbe zur Geltung zu bringen. Auch mochte ihm die Begründung seines Urtheils schwer werden, da die Kunstkritik zu jener Zeit noch in den Windeln lag. Der Autoritätsglaube machte selbst die besten und begabtesten Köpfe gegen die Schwächen und Mängel der herrschenden Kunstrichtung blind, so daß alle Arbeiten von größerer Bedeutung den Hauptvertretern

*) Siehe Seite 227.

derselben zugewiesen wurden. Wie sollte da nicht der unbekannte, von allen Seiten getadelte und belächelte Jüngling an seiner besseren Ueberzeugung irre werden?

Nach Beendigung seiner Lehrjahre begab sich Lodovico zu seiner weitern Ausbildung auf die Wanderschaft und zwar zunächst nach Venedig, wo Tintoretto noch immer in hohem Ansehen stand und Paolo Veronese mit seinen Prachtgemälden die Welt in Erstaunen setzte. Tintoretto stand damals freilich schon dem Greisenalter nahe und hatte seine beste Zeit hinter sich. Sein Colorit war stumpf, seine Zeichnung liederlich, seine Erfindung armselig geworden, sodaß er alle Schwächen der Manieristen theilte, von denen er sich nur etwa durch die ursprünglich naturalistische Anlage seines Talentes unterschied, die nicht selten noch, aber meist in rohster Weise, zum Durchbruch kam. Der große Ruf Tintoretto's war ohne Zweifel der Grund, weshalb Lodovico in dessen Werkstatt Aufnahme suchte. Es sollte ihm hier jedoch kaum besser ergehen, als in der Schule Fontana's. Der alte Meister hatte vielleicht vergessen, welche Studien und welchen Fleiß er selbst einst hatte aufwenden müssen, um die technischen Schwierigkeiten zu bemeistern; denn als er die große Mühe sah, die der neue Schüler auf seine Arbeiten verwandte, gab er diesem denselben Rath wie Prospero Fontana, er thue besser, sich einen anderen Berufszweig zu erwählen.

Unser Künstler blieb aber fest bei seinem Entschlusse und mit unermüdlichem Fleiße setzte er seine Studien fort. Er zog dabei wiederum die Werke der älteren Meister zu Rathe, namentlich die Schöpfungen Tizians, zu deren Studium sich in Venedig die reichste Gelegenheit bot. Um sich weitere Erfahrungen zu sammeln und sein Urtheil zu bilden, wandte er sich sodann nach Florenz. Hier zogen ihn vorzugsweise die Gemälde des Andrea del Sarto an, dessen Styl er sich anzueignen suchte. Größeren Gewinn als diese Studien brachte ihm der Umgang mit den gleichzeitigen jüngeren Florentiner Künstlern. Bei diesen traf er zuerst auf Kunstansichten, welche mit den seinigen harmonirten. Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) hatte zuerst in bewußter Absicht ausgeführt, was bei Baroccio noch eine unbestimmte Ahnung des Besseren gewesen. Dieser treffliche Künstler sagte sich entschieden los von dem wüsten Treiben der Manieristen, ging auf Vereinfachung der Formen aus, lenkte die Blicke wieder auf getreue Beobachtung der Natur und des Lebens und legte den nöthigen Accent auf die künstlerischen Impulse des eigenen Herzens. Zwar gelang es ihm noch nicht, den richtigen und wahren Ton in der Schilderung des Affects zu

treffen, indem sein Streben nach ergreifender Wirkung über das Ziel hinausschoß, aber es bleibt ihm das große Verdienst, durch sein Beispiel die Kunst in Florenz zu ihrer eigensten Aufgabe zurückgeführt und den weitergehenden Bestrebungen der Caracci den Weg geebnet zu haben.

Es läßt sich denken, wie Lodovico frischen Muth schöpfte, als er endlich verwandte Seelen fand, und mit welcher Herzensfreudigkeit ihn der nähere Umgang mit Domenico Cresti, genannt Passignano (1558—1638), erfüllen mußte, der in Venedig gebildet, sich der Richtung des Cigoli angeschlossen hatte. Nachdem er eine Zeit lang in der Werkstatt dieses Künstlers gearbeitet, machte er sich wieder auf, um die Werke der berühmten Meister von Mantua und Parma kennen zu lernen. Coreggio, Parmeggianino und Giulio Romano regten ihn zu neuen gründlichen Studien an. Von Mantua wandte er sich noch einmal nach Venedig, um noch näher mit der Kunstweise Tizians und des Paolo Veronese vertraut zu werden, und kehrte dann, reich an Kenntnissen und Erfahrungen und gereift im Urtheilen, nach seiner Vaterstadt zurück.

Was er sich allein nicht zutraute, nämlich eine Reform des verdorbenen Kunstgeschmacks herbeizuführen, das hoffte er nun durch die Beihülfe seiner beiden Vettern Agostino und Annibale zu erreichen. Für die Ausbildung beider hatte er inzwischen Sorge getragen. Von dem älteren der beiden Brüder, Agostino (geb. 1558), der die Goldschmiedekunst erlernt hatte, mochte er anfangs wohl die meiste Unterstützung erwarten, da dieser schon frühzeitig großen Wissensdrang an den Tag legte, einen feinen, denkenden Kopf verrieth, der sich mit Leichtigkeit auf jedem Gebiete des Wissens zurecht fand, und durch sein gesittetes Wesen, seine einnehmenden Manieren, die Schlagfertigkeit seines Geistes in Schrift und Wort sich vortheilhaft vor dem Bruder auszeichnete. Indessen konnte es dem scharfsichtigen Lodovico nichtent gehen, daß von Annibale (geb. 1560), der ursprünglich für das Handwerk seines Vaters, der ein Schneider war, erzogen wurde, in der Praxis größere Erfolge zu gewärtigen seien; denn kaum hatte Annibale die Nadel mit dem Pinsel vertauscht und die ersten Anleitungen in der Technik von Lodovico empfangen, als er diesen durch seine ungemeinen Fortschritte und seine leichte Erfindungsgabe in Erstaunen setzte. Agostino kam zu Prospero Fontana in die Lehre, während Annibale unter der Leitung seines Vetters verblieb. Jener, der bedächtig und reflectirend zu Werke ging, bedurfte des Sporns, so daß die kecke Manier Prospero's ihm nach dieser Seite zu Gute kam, während seine umfassende Bildung und sein klarer Verstand den

nöthigen Schutz bot gegen manieristische Einflüsse. Dieser dagegen, ein thatendurstiges Talent, welches, einmal geweckt, vor keiner Aufgabe zurückschreckte, mußte Gefahr laufen, durch das Beispiel jener Bravourmaler von der Bahn abgelenkt zu werden, die Lodovico zum Heile der Kunst eingeschlagen hatte, weßhalb es rathsam erscheinen mußte, seinen Entwickelungsgang streng zu überwachen. Dazu kam, daß Annibale kaum nothdürftig lesen und schreiben gelernt hatte, an den geistigen Genüssen der höheren Stände keinen Geschmack fand, in seinem ganzen Wesen den plebejischen Ursprung verrieth, mit einem Worte in Bezug auf Bildung und Sitte das gerade Gegentheil seines Bruders war. Ein solch' naturwüchsiges Talent heranzubilden, zu veredeln und auf das Schöne und Erhabene hinzulenken, war gewiß keine leichte Aufgabe. Nur unter der treuen, liebevollen Pflege des milden Lodovico war hier ein Gedeihen möglich, und daß dem trefflichen Manne sein Erziehungswerk gelang, ist das herrlichste Zeugniß seiner Charaktergröße und seiner lauteren Liebe zur Kunst, der er dadurch vielleicht einen größeren Dienst leistete, als durch seine eigene künstlerische Thätigkeit.

Annibale war kaum neunzehn Jahre alt, als er die Erstlinge seines Talents, die unter Lodovico's Anleitung zu Stande gekommen waren, öffentlich ausstellte, zwei Altargemälde, das eine den gekreuzigten Heiland, das andere die Taufe Christi darstellend. Was Lodovico gefürchtet hatte, traf bei dieser Gelegenheit in vollem Maße ein. Die Gegner seiner Bestrebungen machten sich mit hämischer Kritik über die Bilder her, deren edle Einfachheit als ein testimonium paupertatis verschrieen wurde. Indessen mochten die prahlenden Gegner, Fontana und der ebenfalls sehr angesehene und gutbezahlte Passerotti an der Spitze, sich im Geheimen doch wohl eingestehen, daß sich ihnen eine nicht unbedeutende Kraft gegenüberstelle, zumal da Agostino sich gleichzeitig als Kupferstecher hervorthat und einen feinen Geschmack in der Ausführung seiner Stiche bekundete. Sie unterließen daher nichts, um den Caracci jeden Erfolg unmöglich zu machen, und suchten dieselben vollständig zu isoliren.

Unter solchen Umständen hielt es Lodovico für gerathen, seine Vettern für einige Zeit von Bologna zu entfernen, wo man sie mit geheimen und offenbaren Feindseligkeiten beunruhigte. Was dabei noch mehr ins Gewicht fiel, waren Mißhelligkeiten, die zwischen den beiden Brüdern selbst ausgebrochen waren. Obwohl sie sich gegenseitig von Herzen zugethan waren und namentlich Agostino eine durchaus brüderliche Denkungsart besaß, so

bildeten sie doch in Bezug auf ihre ganze Charakteranlage so schroffe Gegensätze, daß ein feindliches Berühren der gegenseitigen Ansichten und Neigungen nicht ausbleiben konnte. Dabei war Annibale sehr leicht zu verletzen und zum Zorn geneigt, sobald er glaubte, der Bruder wolle ihn seine geistige Superiorität fühlen lassen. In solchen Augenblicken konnte er in seinen Erwiderungen bitter werden und mit treffendem Witze nach einer schwachen Seite des Bruders zielen. Höchst charakteristisch ist in dieser Beziehung die von Bellori *) aufbewahrte Anekdote, der zufolge Agostino einst, als er in der später begründeten Akademie der Caracci über die Gruppe des Laokoon einen Vortrag hielt, den Bruder zur Rede setzte, daß dieser seinen Worten keine Aufmerksamkeit schenke und daher sehr wenig empfänglich für die Größe des bewunderten Kunstwerks scheine. Ohne ein Wort zu erwidern, sprang Annibale auf, ergriff eine Kohle und entwarf, während Agostino mit den Schülern sich weiter unterhielt, an der Wand in wenig Augenblicken ein vollendetes Bild jener Gruppe, so daß das ganze Auditorium nicht genugsam erstaunen konnte. Als er die Wirkung sah, bemerkte Annibale, sich zum Bruder wendend: „Dichter malen mit Worten, Maler reden durch Werke.“ Das Wort traf mit schneidender Schärfe Agostino's Vorliebe für die Poesie und sein Bemühen, sich den Namen eines Dichters zu machen. Auch lagerte Annibale seinen Spott gern in Bildwerken ab, wie denn beide Brüder nicht wenig durch Karrikaturen den Haß ihrer Gegner herausforderten. Wenn Agostino den Bruder tadelte, daß er sich zu Leuten niederen Standes halte, so erinnerte dieser jenen gern an ihre gemeinsame Herkunft durch ein Bild, auf welchem der Vater näht und die Mutter die Nadel einfädelt.

Annibale war zwanzig Jahre alt, als er das Haus seines Vetters verließ, um den Weisungen desselben gemäß seine Wanderschaft durch die für die Malerei wichtigsten Orte des nördlichen Italiens anzutreten. Sein nächstes Ziel war Parma. Aus den Briefen, die er von hier in seiner unbehülflichen Schreibweise an Lodovico richtete, leuchtet die hohe Achtung und warme Zuneigung hervor, welche er gegen seinen Lehrer hegte. Der Eindruck, den die Malereien des Coreggio auf ihn machten, war von überwältigender Art, und da er im Schreiben des Ausdrucks seiner Empfindungen und Gedanken nicht Herr werden konnte, vermißte er ungern den Bruder, „der es gewiß besser sagen und Alles nach seiner Art auseinandersetzen werde.“ Es ist im höchsten Grade rührend, zu sehen, wie die Begeisterung

*) Bellori, Le vite de' pittori etc. Roma 1728.

für die Kunst ihn alles Haders mit dem Bruder vergessen macht, so daß er den Vetter drängt, dafür zu sorgen, daß Agostino so bald als möglich komme. „Es soll keinen Streit zwischen uns geben," schreibt er in dem ersten Briefe, „und ich will ihn Alles sagen lassen, was er will, und mich mit Zeichnen beschäftigen."*) „Wenn Agostino kommt, heißt es in dem folgenden Briefe, so soll er willkommen sein. . . . . Aber, um Gotteswillen, ohne Zwistigkeiten unter uns, und ohne so viel Spitzfindigkeiten und Redereien! So wollen wir streben, uns in Besitz jener schönen Manier (des Coreggio) zu setzen; denn das soll unsere Aufgabe sein, um eines Tages jene boshafte Bande todt zu machen, die hinter uns her ist, als ob wir Jemanden gemordet hätten."

Agostino kam erst später nach Parma, da er zwei Kupferstiche in Arbeit hatte, die erst vollendet sein wollten. Der Aufenthalt Annibale's währte ziemlich drei Jahre. Nachdem er die Kunstweise Coreggio's, soweit solche erlernbar, sich zu eigen gemacht, ging er nach Venedig, um sich mit dem Styl und dem Colorit des Tizian und Paolo Veronese vertraut zu machen. Auch hierher folgte ihm der ältere Bruder vornehmlich in der Absicht, sich in der Kupferstecherkunst, die er bei Tibaldi erlernt, weiter auszubilden. Daß er zu dem Ende die Schule des Cornelius Cort besucht habe, wie Lanzi erzählt, ist jedenfalls irrig, da dieser, seit 1571 in Rom ansässig, schon 1578 gestorben sein soll.

Nach einer vierjährigen Wanderschaft kehrten die Brüder nach Bologna zurück. Um einen Beweis der errungenen Tüchtigkeit abzulegen, benutzte Annibale den Auftrag zu einer für die Kirche S. Francesco anzufertigenden Himmelfahrt Mariä, indem er in der h. Jungfrau den P. Veronese, in dem Christuskinde und dem h. Johannes den Coreggio nachahmte, den Evangelisten Johannes aber in der Weise des Tizian und die h. Katharina endlich nach der Art des Parmeggianino ausführte. Dieses Gemälde sowie eine Madonna, welche er für S. Giorgio malte (beide befinden sich jetzt in der Pinakothek zu Bologna), fand zahlreiche Bewunderer, aber auch viele mißgünstige Tadler, indem die alten Feinde der Caracci, da sie die Fortschritte des Annibale bemerkten, von jeder Waffe Gebrauch machten, um den Erfolg des jungen Talentes zu verkümmern. Noch heftiger wurden die Angriffe dieser schnöden Gesellen, als es Lodovico gelang, einen umfänglichen Auftrag zur Decoration des Palastes Fava zu erhalten, an dessen Aus-

*) Guhl, Künstlerbriefe, II. 41.

führung er die beiden Vettern betheiligte. Er selbst schmückte einen der Säle mit 12 Darstellungen aus der Aeneide, während Annibale und Agostino in einem anderen Saale die Geschichte Jasons in 18 Bildern schilderten.

Nach Vollendung dieser Malereien, welche großen Beifall fanden, wandten sich noch mehrere reiche Bologneser an Lodovico, um ihre Paläste und Kapellen von ihm decoriren zu lassen. So führte er u. A. gemeinschaftlich mit seinen beiden Vettern einen Gemäldecyklus im Palast Mignani aus, welcher in 14 Bildern die Geschichte des Romulus und Remus zum Gegenstande hat, ferner eine Apotheose des Herkules in einer Bilderreihe im Palast Zampieri.

Obwohl den Bestrebungen der Caracci, wie schon aus diesen umfangreicheren Aufträgen hervorgeht, von mancher Seite Anerkennung zu Theil wurde, und die Zahl hochgestellter Gönner, zu denen u. A. der Cardinal Paleotti, für welchen Agostino einen Plan von Bologna gestochen, gehörte, im Zunehmen begriffen war, so bemächtigte sich doch der Kleinmuth mitunter der Seele Lodovico's, bis er endlich, von dem trotzigen Annibale angespornt, sich entschloß, eine lange im Geheimen und mit Liebe gepflegte Idee auszuführen, und eine neue Kunstschule oder Akademie in Bologna eröffnete. Dieser entschiedene Schritt kam einer Kriegserklärung gegen den Manierismus gleich und war bei dem großem Ansehen, zu welchem erst vor Kurzem Fontana und Sabbatini durch ihre Berufung nach Rom und Procaccini durch seine Thätigkeit in Mailand gelangt waren, kein geringes Wagniß, dessen Fehlschlagen den Caracci Hohn und Spott eingetragen und der neuen Richtung vielleicht für immer den Todesstoß gegeben haben würde.

Aber das wohlüberlegte Unternehmen gelang nicht nur vollkommen, sondern übertraf selbst die anfangs gehegten Erwartungen. Der erste Erfolg war den Leistungen Annibale's beizumessen, der in rascher Folge größere und kleinere Malereien für Paläste und Kirchen in Bologna und der nächsten Umgebung der Stadt ausführte. Seine technische Meisterschaft blieb nicht unbemerkt und fiel insofern noch ins Gewicht, als sie ihn befähigte, die durch die Schnellmalerei der Manieristen verwöhnten Besteller durch prompte Ablieferung zufriedenzustellen. Sodann zog Lodovico's liebenswürdiges Wesen, die milde und schonende Art, mit welcher er dem Anfänger entgegenkam, die Schüler an, die sich seiner Leitung um so lieber anvertrauten, als die Gegner der Caracci sich gerade nicht durch Humanität auszeichneten,

ja einer der hauptsächlichsten, Dionysius Calvaert (geb. 1545 zu Antwerpen, Schüler des Fontana und Sabbatini), ein sonst tüchtiger Künstler, der bei seinen Arbeiten mit flamändischer Gründlichkeit und Sorgfalt zu Werke ging, sich nicht scheute, auf seine Zöglinge loszuschlagen, wenn sie sich ein Versehen zu Schulden kommen ließen. Endlich trug die umfassende wissenschaftliche Bildung Agostino's wesentlich dazu bei, die neue Schule zu heben. Agostino nämlich leitete den theoretischen Unterricht an der Anstalt. Seine Vorträge und Unterhaltungen erstreckten sich nicht allein auf die nächsten Hülfswissenschaften, als Anatomie, Geometrie und Perspective, sondern auch auf Mythologie, Geschichte und sonstige Kenntnisse, die man bei jedem gebildeten Künstler vorauszusetzen pflegt. Im Uebrigen sparte Lodovico weder Mühe noch Kosten, um seiner Schule den Vorrang zu sichern. Eine reichhaltige Sammlung von Abgüssen, Kupferstichen und anderem Apparat, wonach gezeichnet wurde, unterstützte den theoretischen und praktischen Unterricht, der den Schülern zu Theil wurde. Zu dem Allen gesellte sich noch das Bemühen Agostino's und seines Vetters, die Zöglinge frühe an Selbstdenken zu gewöhnen, damit die erworbenen Kenntnisse ihr eignes innerstes Besitzthum würden. An seine Vorträge knüpfte Agostino praktische Aufgaben zum Entwerfen von Compositionen und spornte den Eifer dadurch, daß an gewissen Tagen diese Schülerentwürfe einer Prüfung unterzogen und die besten Leistungen mit Preisen gekrönt wurden. Solche Tage waren wahre Freudenfeste, an denen die Sieger durch Dichtungen gefeiert und von Agostino selbst in Liedern, die er zur Guitarre sang, gepriesen wurden. Der Ruf der neuen Kunstschule stieg nach Verlauf weniger Jahre so hoch, daß ihr alle jungen Kräfte zuströmten; ja selbst ältere Meister verschmähten es nicht, bei den Caracci weitere Ausbildung zu suchen, und der bereits ergraute Fontana bedauerte lebhaft, daß er schon zu alt sei, um noch von dem einst so gering geschätzten Lodovico lernen zu können.

Um durch einen Namen das Wesen ihrer Kunstschule zu bezeichnen, gab Lodovico ihr den Namen Akademie der Incamminati, d. i. der auf den (rechten) Weg Gebrachten. In der Kunstgeschichte pflegt sie vorzugsweise als die Schule der Eklektiker (der Auswähler) bezeichnet zu werden, obwohl auch der neuen Richtung der Florentiner dieselbe Bezeichnung mit gleichem Rechte zu Theil wurde. Wie diese, so glaubte Lodovico eine bessere Kunstübung dadurch zu erreichen, daß er neben einer unausgesetzten Beobachtung der Natur die Nachahmung der älteren Meister in ihren vorzüglichsten Eigenschaften empfahl. Die irrige Ansicht, von welcher auch Tintoretto ein-

genommen war, daß sich die Vorzüge der bedeutendsten Künstler zu einer höheren Einheit durch eifriges Studium verschmelzen ließen, würde ihn und seine Vettern in eine ganz verkehrte Bahn gebracht haben, hätten sie dieselbe als strenge Schulregel zur Geltung bringen wollen. Aber sie gönnten der künstlerischen Individualität vollkommen freien Spielraum und ließen Jeden nach seinem Naturell sich an das Vorbild halten, welches diesem am meisten zusagte. Daher kam es, daß in ihrer Schule so bedeutende Talente wie Guido Reni und Domenichino nicht verkümmerten, sondern sich in ihren vorzüglichsten Leistungen über die Caracci zu erheben vermochten. Denn diese selbst wagten es noch nicht, dem Zuge des Gefühls rückhaltlos zu folgen, das Leben und Weben der Empfindungen und Leidenschaften in der Menschenbrust zur vollen Erscheinung zu bringen. Sie standen noch der seelenlosen Productionsweise der Manieristen zu nahe und hatten zunächst genug zu thun, um in Formen und Farben wieder zu einem edlen Maß, zu Harmonie und Naturwahrheit zu gelangen. Daher rührt die geringe Anziehungskraft, welche selbst die meisten Gemälde Annibale's besitzen. Sie lassen den Beschauer kalt, so regelrecht auch die Zeichnung, so wohlgefällig auch das Spiel der Linien, so kräftig und heiter auch die Färbung ist.

Das eigentliche Haupt der Schule blieb immer Lodovico, dessen Entscheidung in zweifelhaften Fällen stets eingeholt wurde. Während seine Vettern auch auswärts bedeutende Aufträge ausführten, suchte er sich alle Verpflichtungen fern zu halten, die eine längere Abwesenheit von Bologna bedingt haben würden. Als der Cardinal Odoardo Farnese ihn zur Ausschmückung seines Palastes nach Rom berief, sandte er Annibale an seiner Statt, und war von diesem, der ungern eine größere Arbeit ohne den Rath des Vetters vollendete, kaum zu bewegen, auf einige Tage nach Rom zu kommen. Er hielt sich nur vom 31. Mai bis zum 13. Juni 1602 in der ewigen Stadt auf und kehrte dann unverzüglich nach Bologna zurück.

Den bei weitem größten Theil seiner Zeit und seiner Kräfte widmete Lodovico dem Unterricht. Doch blieb ihm noch Muße genug übrig, um eine große Anzahl Gemälde zu fertigen, die bei der Sorgfalt der Ausführung auf eine rüstige Arbeitskraft und einen rastlosen Fleiß schließen lassen. Im Sommer der Jahre 1604 und 1605 unternahm er wieder ein größeres Werk, an dessen Ausführung seine Zöglinge theilnahmen, die Malereien im Klosterhofe von S. Michele in Bosco zu Bologna, welche Scenen aus der Geschichte des h. Benedict und der h. Cäcilia darstellen. Jedes der sieben, von dem Meister selbst ausgeführten Gemälde soll in einem be-

sonderen Style gemalt sein. Später hielt sich Lodovico zeitweise in Piacenza auf, wo ihn größere Arbeiten während der Dauer von vier Jahren beschäftigten.

Schon durch den Tod seines Vetters Agostino (1602) schwer betroffen, sollte er im Jahre 1609 noch trüberes Herzeleid erfahren; denn in diesem Jahre starb auch Annibale in Rom. Wie seine Vettern unverheirathet — um sich desto freier seinem schönen Berufe widmen zu können — stand Lodovico nun wieder allein da. Zwar fehlte es ihm nicht an Gönnern, hochgestellten Freunden und dankbaren Schülern, aber der Verlust, den er durch den Tod Annibale's erlitten, scheint seinem Herzen doch so nahe gegangen zu sein, daß ihm die Freude am Schaffen dadurch für Jahre verkümmert wurde. Zu diesem Kummer gesellte sich noch ein anderes Leid, das ihm von seinen beiden Großneffen bereitet wurde. Der eine derselben, Antonio Marziale (1583 in Venedig geb.), ein natürlicher Sohn Agostino's und Zögling Annibale's, bestürmte Lodovico mit ungebührlichen Ansprüchen, die er, als Erbe seines Vaters, ein Recht zu haben behauptete. Antonio stiftete später in Rom eine neue Schule der Caracci und zwar mit glücklichem Erfolg, da ihm sein Name ebensowohl wie sein reiches Talent Anhang verschafften. Das Glück dauerte aber nicht lange, da der junge Mann, einem zügellosen Leben ergeben, seine Gesundheit untergrub und im Jahre 1618 starb. Der andere Großneffe Francesco, genannt Franceschino (geb. 1595 zu Bologna), ein Brudersohn von Annibale und Agostino, dessen erfreuliche Anlagen sich unter Lodovico's Leitung entwickelt hatten, schlug ebenfalls aus der Art. Durch seine ersten Erfolge übermüthig gemacht, gesellte er sich in Folge eines Rechtsstreites mit Lodovico zu den Feinden desselben, verläumdete seinen Lehrer und suchte denselben durch hämische Angriffe herabzusetzen. Als er jedoch durch öffentliche Anschläge bekannt machte, daß er eine neue Schule, die wahre Schule der Caracci eröffnen werde, erhob sich die öffentliche Meinung so laut und eindringlich gegen sein Vorhaben, daß er es vorzog, nach Rom zu gehen, um dort seine Pläne ins Werk zu setzen. Anfangs fand er auch Unterstützung, bis sich seine Unfähigkeit herausstellte und sein liederlicher Lebenswandel Freunde und Gönner verscheuchte. Er starb im Hospital S. Spirito im Jahre 1622, erst 27 Jahre alt.

Lodovico brachte es zu einem Alter von 64 Jahren. Sein letztes Werk war eine Verkündigung im Dome zu Bologna, von bedeutenden Dimensionen. Eine Verzeichnung in diesem riesigen Fresko, die er erst nach Abbruch des Gerüstes bemerkte, bereitete ihm einen so schweren Verdruß, daß

er darüber krank wurde. Vergebens petitionirte er bei der Dombauverwaltung um Wiederaufbau des Gerüstes auf seine eignen Kosten. Man schlug seine Bitte ab, da man den Fehler zu gering achtete, um sich deshalb große Umstände zu machen. Lodovico aber grämte sich, wie man sagt, so sehr darüber, daß er kränker und kränker wurde und im November des Jahres 1619 starb.

Wir haben nun noch die letzten Lebensschicksale Agostino's und Annibale's nachzutragen. Auch den beiden Brüdern sollten wenig Rosen auf dem schweren Lebenswege blühen, den sie sich durch Dickicht und Gestrüpp mit harter Mühe gebahnt hatten. Wie dem Vetter, so fehlte es auch ihnen



Agostino Caracci.

an jener Lebensklugheit, die Zeit, Menschen und Umstände benutzt, um zu materiellen Gütern, zu Macht und Reichthum zu gelangen, und nicht ohne Mitleiden erfahren wir von ihren Biographen, wie ihr Vertrauen mißbraucht, ihre Gutmüthigkeit ausgebeutet wird, wie ihre Sorglosigkeit in geschäftlichen Dingen sie in mißliche Lagen bringt, ja geradezu die Quelle ihres Untergangs wird. Der Graf Malvasia gedenkt in seinem verdienstvollen Werke über die Bologneser Maler*) mehrfach der „interessirten Füchse", welche von der Gefälligkeit und Uneigennützigkeit Lodovico's und Agostino's

*) Malvasia, Felsina Pittrice. Bol. 1687.

Vortheil zogen. Annibale hegte zwar gegen alle hochgestellten Gönner und Freunde, welche im Hause der Caracci verkehrten, ein in vielen Fällen wohl ungerechtfertigtes Mißtrauen, da er überhaupt von Antipathien gegen das Verkehrsleben der höheren und höchsten Stände beseelt war; nichtsdestoweniger fehlte es auch ihm nicht an falschen Freunden aus niederen Sphären, die ihn zu benutzen wußten, und gerade er sollte die bitterste Erfahrung in Bezug auf den schmutzigen Geiz sogenannter Kunstfreunde machen, wie wir später sehen werden.

Die ersten selbständigen Arbeiten Agostino's, die er nach Vollendung der Malereien in dem Palaste Fava ausführte, waren eine Tafel mit Christi Geburt und zwei Propheten für S. Bartolommeo di Reno, eine Himmelfahrt Mariä für S. Salvatore und ein Abendmahl für S. Michele in Bosco zu Bologna. Sodann betheiligte er sich an den Malereien, welche in mehreren Palästen unter der Leitung Lodovico's entstanden. Den größten Ruhm aber trug ihm die Communion des h. Hieronymus ein, welche er für die Carthäuser zu Bologna malte (jetzt in der Pinakothek daselbst). Dies Gemälde ist in mehrfacher Beziehung interessant. Zunächst ist es bezeichnend für die specifisch kirchliche, resp. katholische Richtung, welche die Kunst zu jener Zeit einschlug, indem man hauptsächlich solche Gegenstände zur Darstellung wählte, die das „sine ecclesia nulla salus" recht deutlich veranschaulichen sollten. Sodann bildet die Composition Agostino's die Grundlage für das berühmte Bild Domenichino's, das, in der Schilderung des Moments tiefer und ergreifender, einen weiteren Fortschritt jener Richtung kund giebt. Außerdem interessirt uns das Gemälde noch, weil der Entwurf dazu im Wettstreit mit mehreren andern Künstlern, darunter auch Annibale, entstand. Die Carthäuser erkannten der Zeichnung des Agostino den Preis zu. Annibale's Ehrgeiz war dadurch tief verletzt, namentlich als er sah, wie das Gemälde, nachdem es vollendet war, eine große Zahl Bewunderer fand und die jüngeren Künstler sich herzu drängten, um danach ihre Studien zu machen. Es heißt, daß in Folge dessen Annibale eifersüchtig auf des Bruders Ruhm, diesen überredet habe, sich ganz der Kupferstecherkunst zuzuwenden und ihm das Malen zu überlassen. Und fast scheint es, daß Agostino gutmüthig genug war, diesem Rathe zu folgen, da er seitdem nur selten den Stichel bei Seite gelegt hat, um zur Palette zu greifen. Er stach vorzugsweise nach Bildern der venetianischen Schule, namentlich nach Paolo Veronese, den er für den größten Maler der Welt hielt. Die Zahl der von ihm gestochenen Blätter, von denen manche auf eigner Erfin-

dung beruhen, beläuft sich (bei Bartsch) auf 271. Es muß auffallen, daß er nur sehr wenige Gemälde Rafaels in Kupferstich vervielfältigt hat. Doch dürfte es kaum gerechtfertigt sein, aus diesem Umstande auf den Mangel eines feineren Kunstsinnes zu schließen, zu welcher Folgerung auch sein bekanntes zum Lobe des Niccolo del Abbate gedichtetes Sonett Anlaß gegeben hat. Mit Rafaels großen Meisterwerken näher bekannt und zu einer besseren Schätzung des großen Meisters befähigt zu werden, fand sich für ihn die Gelegenheit erst spät, leider zu spät, um bei der kurzen Lebensfrist, die ihm noch vergönnt war, Früchte zu bringen. Jenes Sonett aber hat wohl kaum mehr Werth, als den eines Gelegenheitsgedichts, und wenn darin Primaticcio, Tibaldi und Parmeggianino neben Michelangelo, Tizian, Coreggio und Rafael als Muster empfohlen werden, so scheint für die ersten beiden, den Lehrer Niccolo's und den Lehrer Agostino's eine Art Compliment beabsichtigt zu sein, während der dritte, von dessen Grazie nur ein Wenig als wünschenswerth bezeichnet wird, wohl nur dem Reime zu Liebe in diese Gesellschaft gerathen ist.

Seinem Bruder war Agostino fast unentbehrlich, namentlich wo es die Ausführung bedeutenderer Werke galt, bei denen die geringe Bildung Annibale's fremden Rathes bedurfte. Dies war die Ursache, weshalb Agostino in Gesellschaft des Bruders nach Rom reiste, um bei der Ausschmückung des Farnese'schen Palastes mitzuwirken. Die Ideen zu den Malereien rühren wohl größtentheils von ihm her. Einiges, wie der Triumph der Galathea*) und Aurora und Cephalus führte er selbst in Farben aus. Als aber Annibale abermals die Erfahrung machte, daß diesen Gemälden größerer Beifall gezollt wurde als den seinigen, weil sie anmuthiger und poesievoller seien, wurde seine Eifersucht von Neuem aufs Heftigste gestachelt. Er ließ es den Bruder merken, daß ihm dessen fernere Betheiligung an der Arbeit unlieb sei, und suchte nach Vorwänden, um ihn aus Rom zu entfernen. Im Herzen tief bekümmert über dies lieblose Verfahren, verließ Agostino Rom und begab sich auf Empfehlung des Cardinals Farnese nach Parma an den Hof des Herzogs Rauuccio. Obwohl er hier die ehrenvollste Aufnahme fand, so wich doch der Geist der Schwermuth, der ihn seit der Trennung von Annibale befallen, nicht wieder von seiner Seele. Seine Stimmung verdüsterte sich noch mehr, als er sah, daß einige Hofleute des Herzogs, namentlich ein gewisser Bildhauer Moschino, es darauf abgesehen

*) Denkmäler der Kunst, Taf. 94, Fig. 1.

hatten, ihm seine Stellung zu erschweren und unangenehm zu machen. Im Begriff nach Genua abzureisen, wohin er aufs dringendste eingeladen war, verfiel er in eine Krankheit, von welcher er nicht wieder genas. Er starb im Jahre 1601 zu Parma. Sein letztes Fresko, welches er im Palazzo del Giardino bis auf eine Figur ausgeführt hatte, eine Darstellung der himmlischen, der irdischen und der käuflichen Liebe, blieb unvollendet, da der Herzog die Ergänzung der noch fehlenden Figur untersagte.

Die Nachricht von Agostino's Tode versetzte Annibale in große Trauer; denn sobald dieser von ihm entfernt war, gewann die brüderliche Zuneigung



Annibale Caracci.

wieder die Oberhand über die niederen Regungen seines Herzens. Zwar fand er einigen Ersatz an einem gelehrten Freunde Agostino's, Aguchi mit Namen, der ihm mit seinem Rathe zur Hand ging. Da dieser aber kein Künstler war, so empfand er nur zu sehr, welchen Werth der Bruder für ihn gehabt hatte. Wie wir gesehen haben, drang er deshalb in seinen Vetter Lodovico, daß dieser nach Rom kommen möchte, um sein Urtheil und seine Ansichten über den Freskencyklus im Palast Farnese auszusprechen. Nach achtjähriger Arbeit war endlich das ganze weitläufige Unternehmen fertig. Es enthält eine große Reihe Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heldensage, größere und kleinere Gemälde, die sich an der

Decke und den Wänden der 90 Palm langen Galerie hinziehen. Mythologische Liebesabenteuer spielen dabei die Hauptrolle, wie denn die allegorische Bedeutung des ganzen Cyklus auf den Kampf und die Vereinigung der himmlischen und irdischen Liebe hinauslaufen soll. Durch vier in den Ecken des Deckengewölbes angebrachte Gruppen von je zwei Amorinen hat der Künstler diesen einheitlichen Gedanken noch besonders betont. „Die ganze Schöpfung ist, wie Kugler*) bemerkt, vor Allen bezeichnend für den Standpunkt der Schule. Von künstlerischer Seite aus, sind sie der höchsten Bewunderung werth; schon die Technik des Fresko hat kein vollendeteres Vorbild aufzuweisen; die Vertheilung an dem Gewölbe des großen Saales wird nur von der Sixtinischen Kapelle (freilich in ganz anderer Art) übertroffen, deren nackte Ausfüllungsfiguren, als belebte architektonische Kräfte, hier in freier Weise nachgeahmt sind; die Zeichnung ist überaus meisterhaft, im Nackten wie in der Gewandung; Modellirung, Farbe und Helldunkel sind innerhalb der Grenzen dieser Gattung vollkommen zu nennen. Aber, abgesehen davon, daß man ein sehr absichtliches Studium Rafaels und Michelangelo's bemerkt, so vermißt man vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch vor Allem in den Gegenständen der Art erfordert wird." Der ganze Cyklus ist mehrfach gestochen, am vorzüglichsten von Pietro Aquila.

Bei der Ausführung der Farnese'schen Malereien waren mehrere der tüchtigsten Schüler der Caracci betheiligt, namentlich Domenichino und Guido Reni, die dem Meister nach Rom gefolgt waren. Leider entsprach der Lohn, den Annibale für das große Werk erhielt, weder der Mühe, die er aufgewandt, noch dem Ruhme, den er in reichem Maße einerntete. Der Secretair des Kardinals Farnese zahlte ihm nicht mehr als die elende Summe von 500 Scudi. Der Kardinal selbst scheint sich um diese Geldangelegenheit nicht weiter gekümmert zu haben. Vielleicht war Annibale zu stolz oder zu schüchtern, um auf eine anständigere Bezahlung zu dringen. Genug, er verfiel über diesen Ausgang in tiefe Schwermuth und menschenfeindliche Stimmung. Obwohl er noch Einiges gemalt hat, so blieb doch sein Lebensmuth für immer gebrochen. Von einer Gehirnkrankheit befallen, ging er auf Anrathen der Aerzte nach Neapel. Hier scheint er auch soweit wiederhergestellt worden zu sein, daß er daran denken konnte, Aufträge anzunehmen und auszuführen. Aber die Bosheit seiner

*) Kugler, Gesch. der Malerei, II. S. 359.

neapolitanischen Kunstgenossen, deren Neid und Eifersucht Alles überbot, was in dieser Beziehung an anderen Orten Italiens geleistet wurde, ließ ihn das Schlimmste fürchten, sodaß er bald wieder nach Rom zurückging. Hier starb er im Jahre 1609 und wurde im Pantheon neben Rafael beerdigt.

Annibale war das bei weitem fruchtbarste und umfassendste Talent unter den drei Caracci. Da es ihm an tieferer Bildung mangelte, so



Venus und Mars, aus dem Freskencyclus im Palast Farnese zu Rom.

fühlte er sich im Grunde fremd auf dem Boden der profanen Geschichte und der Allegorie. Am sichersten bewegte er sich auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei. Auch für die antike Fabelwelt fehlte ihm das eigentliche Verständniß, und wenn auch der Anblick der antiken Sculpturen und der mythologischen Darstellungen Rafaels in Rom stark auf ihn einwirkte, so war diese Wirkung doch eine rein äußerliche. Daher erscheinen seine Götter, Heroen, Nymphen u. s. w. meist als gemalte Statuen oder Aktfiguren ohne



Madonna (La Vierge au silence), nach Annibale Caracci.

inneres Leben. Wo er aber aus der Natur und dem Leben schöpfte, zeigte sich, daß es ihm an ursprünglicher Gestaltungkraft nicht mangelte. Es ist daher zu bedauern, daß er das Feld des Genre und der Landschaft nur gelegentlich angebaut hat. Beide behandelte er bereits als selbständige Gattungen. In den Landschaften, mit denen er gern seine biblischen Bilder ausstattet, offenbart sich ein feiner Natursinn und in seinen Genrefiguren eine lebendige Auffassung des Charakteristischen. Nicht minder vortrefflich sind seine Portraitbilder. Von der großen Zahl seiner Oelgemälde findet man Einiges in jeder größeren Galerie. In Dresden sieht man von ihm eine Madonna in trono mit 3 Heiligen (lith. von Hanfstängel), einen Lautenspieler von portraitartiger Auffassung, eine Allegorie des Ruhmes und der Ehre und den h. Rochus, Almosen spendend, eins seiner berühmtesten Gemälde, ursprünglich für die Brüderschaft des h. Rochus zu Reggio gemalt, im Berliner Museum eine schöne Landschaft, eine Madonna mit Heiligen und ein Crucifix, in der Münchener Pinakothek u. A. sein Selbstportrait, eine kleine Pietà und eine Susanna, in der Leuchtenberg'schen Galerie eine Grablegung bei Fackelbeleuchtung, im Belvedere zu Wien einen Adonis, die Venus im Gebüsch überraschend, Christus und die Samariterin, eine Pietà und den h. Franciscus in Verzückung, von einem Engel gehalten. Sehr reich ist vorzugsweise das Louvre in Paris an Gemälden von Annibale. Man zählt daselbst 26 Nummern, darunter: la Vierge au silence (Maria bedeutet dem Johannes, daß er das schlafende Christuskind nicht aufwecken möge), ein überaus reizendes Bild, welches in der Auffassung an Coreggio erinnert (oft gestochen, u. a. von Reindel), das Martyrium des h. Stephan, im Colorit dem Veronese verwandt, eine größere und eine kleinere Auferstehung Christi, in der Weise des Tintoretto gemalt, mehrere kleine Bilder mit landschaftlichen Hintergründen, bei denen bald die Landschaft, bald die Staffage sich mehr geltend macht, so namentlich eine heilige Familie bei ihrer häuslichen Beschäftigung in Aegypten, und endlich das vorzüglichste, die Klage um den todten Christus (gestochen von Godefroi), groß und edel in den Formen und Linien, schön gestimmt in den Farben und von einer seltenen Tiefe des Gefühls; der Einfluß rafaelischer Studien ist bei diesem Werke unverkennbar. In der Eremitage zu Petersburg findet sich ebenfalls eine Anzahl Gemälde Annibale's, u. a. eine heilige Familie, Christus und die Samariterin, Johannes der Täufer u. s. w. In den italienischen Galerien ist der Meister weniger stark vertreten,

desto mehr in der Nationalgalerie zu London und in anderen öffentlichen und privaten Sammlungen Englands, welche sich in Italien assortirten. Wir heben von diesen nachfolgende hervor: Christus erscheint dem fliehenden Petrus vor den Thoren Roms (Domine quo vadis) in der Nationalgalerie; der h. Gregor im Gebet, von acht Engeln umgeben, in der Weise des Coreggio und eine Danaë mit lieblicher Landschaft in der Manier des Tizian componirt und gemalt, beide in der Bridgewatergalerie; das unter dem Namen der drei Marien bekannte Bild, eins seiner schönsten Werke, in welchem er dem Coreggio nahe kommt, in der Galerie zu Castle-Howard. Mehr der Curiosität als der künstlerischen Bedeutung wegen verdient noch Erwähnung ein Bild in der Sammlung des Generals Guise zu Oxford, auf welchem Annibale sich mit den anderen Caracci als eine Fleischerfamilie dargestellt hat. Vielleicht ist das übrigens vortrefflich gemalte Bild, welches an das geringe Herkommen der Caracci erinnert, aus Anlaß der Differenzen zwischen den beiden Brüdern entstanden, deren wir oben gedachten. Die öffentliche Galerie zu Florenz bewahrt von Annibale seine berühmte Bacchantin und ein Genrebild, einen lachenden Kerl darstellend, dem ein Affe das Ungeziefer absucht.

Wie Agostino so hat auch Annibale in Kupfer gestochen und radirt. Im Ganzen sind 18 Blätter von ihm bekannt, darunter das vorzüglichste der sog. Christus von Caprarola (1597), den todten Heiland auf dem Schooße seiner Mutter darstellend.

Die Gemälde Lodovico's haben sich ebenfalls weithin zerstreut. Der bei Weitem größte Theil derselben hat einen specifisch religiösen Charakter, d. h. die ausgesprochene Tendenz, andächtige Gefühle zu erwecken oder die Märtyrer und Heiligen der Kirche zu verherrlichen. Diese glaubensvollen, thränenreichen, büßenden oder verzückten Gestalten eröffnen die große Reihe der Andachtsbilder, in denen der wieder zu sich selbst gekommene Katholicismus seinen Triumph feiert. Die meisten dieser Gemälde finden sich in den Kirchen Bologna's. Wir merken hier noch folgende an: in Berlin ein h. Karl Borromäus, vor dem Crucifix knieend; die Speisung der 5000 Mann; in Dresden der dornengekrönte Christus, von einem Engel unterstützt, und eine Ruhe auf der Flucht, ein liebliches Bild, welches v. Quandt jedoch dem Agostino zuschreibt; im Städel'schen Institut zu Frankfurt eine thronende Madonna mit Heiligen; im Belvedere zu Wien ein h. Franciscus, in Betrachtung eines Todtenkopfes versunken; derselbe Gegenstand in der Capitolinischen Sammlung zu Rom, wo sich

auch eine Taufe Christi findet, sowie in der Pinakothek zu München, die außerdem noch eine Vision des genannten Heiligen und eine Grablegung Christi von Lodovico enthält. Von den fünf Gemälden im Louvre sind die bemerkenswerthesten eine Madonna mit dem todten Christus im Schooße und eine Vision des h. Hyacinthus. In London sieht man in der Bridgewatergalerie eine Kreuzabnahme und eine Vision der h. Katharina, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire eine Kreuztragung, von reicher und edler Composition, und in der Grosvenorgalerie eine h. Familie, die sich durch eine seltene Wärme und Tiefe der Farbe auszeichnet. Die Eremitäge zu Petersburg bewahrt eine Vermählung der h. Katharina, die Galerie Corsini zu Rom eine Steinigung des h. Stephanus und eine Pietà von ergreifendem Ausdruck des Seelenschmerzes.

Von den hauptsächlichsten Schülern der Caracci, Guido Reni, Domenichino, Guercino u. A., wird später die Rede sein, wo wir zu der Künstlergeschichte des siebenzehnten Jahrhunderts übergehen.

Michelangelo da Caravaggio

und

die Naturalisten.



Michelangelo da Caravaggio.

(1569—1609.)

Den Eklektikern gegenüber würden die Vertreter des Manierismus vielleicht noch lange das Feld behauptet haben, wenn nicht ein anderer Gegner rücksichtslos und ungestüm seine Angriffe grade auf die schwächste Seite ihres Wesens gerichtet hätte. Dieser Gegner war der Naturalismus, der von den Venetianern, bei denen wir ihn früher kennen lernten, ausgehend, auf dem Festlande Italiens nach und nach immer größeren Anhang gefunden und, auf dem fremden Boden umgestaltet und entartet, jenen entschiedenen Charakter angenommen hatte, welcher ihn als direkten Gegensatz des Idealismus erscheinen läßt. Wie Rafael der Wahrheit des Ausdrucks, der Geberde, Form und Farbe nicht entbehren konnte, um das Uebermenschliche und Ewige in Raum und Zeit zu versetzen, so war umgekehrt für Tizian und seine Geistesverwandten die Freiheit und Unabhängigkeit von der momentanen und zufälligen Erscheinung der wirklichen Welt ein ebenso nothwendiges Etwas, um das irdische Dasein aus der gemeinen Alltäglichkeit emporzuheben, und in anderer Weise Ewiggültiges, Ewigschönes zu schaffen. Innerhalb der Schranken der Schönheit und Sitte hatte der Naturalismus seine volle Berechtigung. Diese Schranken trat er um die Mitte des 16. Jahrhunderts nieder. Seine Ausartung ins Niedrige und Gemeine sahen wir bereits bei Tintoretto sich entwickeln, dessen Ruf und Einfluß für diese Richtung verhängnißvoll wurde.

Wenn dieser absolute Realismus sich ästhetisch nicht rechtfertigen läßt, da ihm nur der Zufall die Pforten der Schönheit öffnet, das Gebiet des

Erhabenen ihm aber von vorn herein verschlossen ist, so befand er sich dagegen historisch in vollem Rechte als Gegenpol des unwahren oder halbwahren Idealismus der Manieristen. Diesem Rechte Anerkennung zu verschaffen, besaß er auch die geeigneten Mittel und Kräfte. Mit keckem Trotz stellte er den wesenlosen Phantomen seiner Gegner die derben Gestalten der Wirklichkeit gegenüber, Gestalten von Fleisch und Blut, aus deren Augen und Geberden menschliche Leidenschaften hervorleuchteten, die das Interesse des Beschauers mit zwingender Gewalt in Anspruch nahmen. Um den Reiz, den die lebendige Wiedergabe des Wirklichen jederzeit ausübt, noch zu erhöhen, diente ihm die vollendete Farbenbehandlung, deren Ausbildung die Gegner der Manieristen, Eklektiker wie Naturalisten, mit großer Vorliebe oblagen, indem sie sich in dieser Beziehung an Correggio und die venetianische Schule anlehnten.

Wesentlichen Vorschub leistete dem Naturalismus der Geist der Zeit, der auch die Eklektiker nöthigte, die streng akademische Richtung zu verlassen, die im Grunde genommen nur ein veredelter Manierismus gewesen wäre, wenn die Schulregel jede unmittelbare Gefühlsäußerung, jeden subjectiven Schöpfungsdrang durch nüchterne Reflexionen abgeschwächt und verkümmert hätte. Wie schon früher bemerkt, war die Zeit eine von Leidenschaften bewegte. Die öffentlichen Zustände waren schwankend geworden. Von dem politischen Felde verdrängt, wo der moderne Staat mit monarchischer Spitze die bürgerliche Gesellschaft nivellirte und zu einer einzigen Klasse, die der Unterthanen, zu verarbeiten suchte, ging das Parteigetriebe auf das religiöse Gebiet über. Wer hier kein Ideal fand, an welchem er sich aufrichten konnte und welches ihm den Blick in die trübe Zukunft lichtete, der mußte seinen Gott im materiellen Genuß des Lebens suchen und der Selbstsucht mit ihren niedern Leidenschaften anheimfallen. Die erregte Stimmung der Gemüther wurde durch die Anstrengungen gesteigert, welche das Papstthum aufbot, um sein verlorenes Ansehen wiederzugewinnen. Wie zur Zeit der Kreuzzüge suchte man durch Predigten, durch öffentliche Processionen und religiöse Festlichkeiten die Menge zu regem Glaubenseifer zu entflammen. Neue Orden, neue Heilige, neue Kirchenfeste mit prunkvollem Ritus entstanden, neue Gotteshäuser und neue Altäre wurden errichtet und geweiht, und zu dem Allen mußten die Künste ihre Kräfte herleihen, um durch Glanz und Schaugepränge auf die Massen des Volks zu wirken. Sculptur und Architektur konnten in dieser Beziehung freilich nur Geringes leisten, obgleich beide die wunderlichsten Anstrengungen machten, durch absonder-



Die Wahrsagerin, nach Caravaggio's Gemälde in der Galerie des Capitols.

liche, unerhörte Leistungen etwa in der Weise anzulocken wie die Jahrmarktskünstler durch unnatürliche Verrenkung ihrer Gliedmaßen. Beide verfielen in das Barocke, während die Malerei eine erfrischende Anregung erhielt und zu möglichst ergreifender, dramatisch-lebendiger Darstellung des Geschehens aufgefordert wurde. Dabei konnte es den Führern jener fanatischen Bewegung nicht entgehen, um die viel eindringlicher grade die Naturalisten zum Volke reden konnten, als die Akademiker, die es höchstens bis zu einer schwermüthigen heil. Cäcilie, zu einem verzückten heil. Franciscus, zu einem in Reue und Buße abgehärmten Klausner, zu einem gottergebenen Märtyrer u. dergl. bringen konnten. Man bedurfte mehr als blos den Ausdruck andachtsvoller religiöser Stimmung, um die große Menge anzusprechen, zu ergreifen und zu erschüttern. Die Leiden und Qualen der Glaubenshelden mußten in einer Weise geschildert werden, welche die Haut schaudern machte, die Widersacher des Glaubens dagegen so, daß ihre Mordlust mit Entsetzen und Grauen erfüllte. Bis zu diesem äußersten Extrem der naturalistischen Glaubensmalerei, welche alles menschliche Gefühl empört und den Künstler zum Verräther an der Kunst macht, gelangten glücklicher Weise nur wenige verirrte Seelen. Zwischen dieser schroffsten Gestalt des Naturalismus und der entgegengesetzten, auf Schönheit und Harmonie ausgehenden Richtung der Eklektiker lagen eine Menge Schattirungen beider Parteien, welche sich daher ebenso gut in der Mitte zu verschmelzen im Stande waren, wie sie sich andererseits in bittersten Feindschaft und selbst mit Gift und Dolch gegenüber zu treten vermochten.

Der bei weiten einflußreichste und entschiedenste Vertreter naturalistischer Grundsätze war Michelangelo da Caravaggio. Kein Geist der Freude wohnte in seinem verschlossenem Gemüthe, die Fackel der Schönheit erhellte nicht das Dunkel seiner Seele. Ein böser Dämon hielt sich in seinem Innern verborgen, um die Gaben des Himmels zu verderben, die ein guter Genius ihm in die Wiege gelegt hatte. Aus niederer Lebenssphäre emporgekommen, von gemeinen Leidenschaften beherrscht, streit- und händelsüchtig, mißtrauisch und Mißtrauen erweckend, vermochte er sich nicht zu den höheren Regionen des Lebens emporzuschwingen, und, was theilweis eigene Schuld war, dem feindlichen Verhalten des Schicksals und der Menschen zuschreibend, verfiel er in eine Verbitterung, die ihn zum frivolen Verächter aller Bildung und Sitte, aller edleren Regungen des Menschenherzens machte. So hatte er alle Anlage frühzeitig physisch und moralisch zu Grunde zu gehen; aber ein mächtiger Ehrgeiz hielt ihn aufrecht und trieb ihn, mit Pinsel und

Palette auf den Wahlplatz zu treten, wo er ebenso gerüstet und kampfbereit erschien wie bei einem Handgemenge oder einem Zweikampf mit blanken Waffen. Seine bedeutenden künstlerischen Anlagen ließen ihn nicht selten triumphiren; denn bei aller Gemeinheit der Auffassung ist einzelnen seiner Werke eine eigenthümliche Großartigkeit nicht abzusprechen, die sich bis zu einem fast tragischen Pathos zu steigern vermag. Trotz seiner ostensibeln Verachtung aller akademischen Grundsätze, aller stylgemäßen Anordnung der Composition, leitet ihn sein ursprüngliches künstlerisches Gefühl doch dahin, die Wirklichkeit poetisch zu erhöhen, sei es durch wunderbare Lichteffecte oder durch ideale Behandlung der Gewänder, deren großartige Linien mitunter einen scharfen Contrast zu dem gemeinen Ausdruck der Gesichter bilden. Seine Charaktere entnahm er dem Straßenleben und den Kreisen der Gesellschaft, in denen er sich zu Hause fühlte. Strolche und Bettler, Gauner und Freudenmädchen mußten ihm die Modelle zu seinen Genrefiguren sowohl wie zu seinen Aposteln und Heiligen liefern, und die Wirklichkeit, in welche er die biblischen und legendarischen Vorgänge versetzte, war dieser würdigen Gesellschaft angemessen. Es ist, wie Lanzi bemerkt, als ob alle seine Figuren in einem Kerker wohnten. Sie heben sich fast immer von einem düstern Hintergrunde ab, sind ohne Abstufung auf einem Plane geordnet oder vielmehr ungeordnet, nach zufälligem Belieben hingestellt, und werden in einzelnen Partien von einem grellen, von oben einfallenden Lichte getroffen, so daß sie plötzlich aus der Nacht aufzutauchen scheinen, und man zu glauben und oft auch zu wünschen geneigt ist, sie möchten von dieser Nacht wieder verschlungen werden.

Michelangelo Amerighi oder Morigi stammt aus dem Dorfe Caravaggio unweit Bergamo, wo er 1569 geboren wurde und nach welchem er auch gewöhnlich schlechthin Caravaggio genannt wird. Bei seinem Vater, der ein Maurer war, pflegte er in seiner Jugend den Mörtel zu bereiten, mit welchem die Wandflächen für Freskogemälde in den mailändischen Kirchen und Kapellen überzogen wurden. Dieser Umstand verschaffte ihm häufig Gelegenheit, die Maler arbeiten zu sehen, und gab ihm ohne Zweifel den ersten Antrieb zur Kunstübung. Er trat darauf in Mailand bei einem unbekannten Meister in die Lehre. Wie lange er bei demselben ausgehalten, ist nicht bekannt; genug, er verließ Mailand in Folge einer Rauferei, bei der er das Unglück hatte, seinen Gegner todtzuschlagen, und flüchtete sich nach Venedig. Hier verwandte er Zeit und Muße auf das Studium der venetianischen Meister, namentlich des Giorgione, dessen Einfluß

in den Gemälden seiner frühesten Periode unverkennbar ist. Später verliert sein schönes warmes Colorit in Folge der Schwarzmalerei, an die er sich der grellen Lichteffecte wegen gewöhnte. Von Venedig nahm er seinen Weg nach Rom, wo er ein besseres Fortkommen zu finden hoffte, da seit Sixtus V. (1585—1590) die Künstler dort reiche Beschäftigung und — einzelne wenigstens — gute Bezahlung fanden. Mit sonnenverbranntem Gesicht und in ziemlich mißlichen Verhältnissen traf er in der ewigen Stadt ein; dort gelang es ihm, bei dem damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino)*) als Hülfsarbeiter eine Anstellung zu finden. Aber weder die Kunstweise noch die Persönlichkeit dieses Meisters sprach ihn an. Grellere Gegensätze als diese beiden Naturen konnte es nicht wohl geben, und da sie nur in der einen Eigenschaft harmonirten, die jede Harmonie ausschließt, in der Anmaßung und Selbstüberschätzung — (welche der feine Hofmann und Modemaler Giuseppino freilich nur gegen Niedrigstehende, hier aber in um so unerträglicherer Weise geltend machte, als er gegen hochgestellte Gönner sich devot und kriechend benahm) — so kann es uns nicht Wunder nehmen, daß die Trennung bald erfolgte. Nachdem Caravaggio noch einige Versuche gemacht hatte, bei anderen zu jener Zeit gefeierten Meistern sein Glück zu versuchen, kam er endlich zu dem Entschluß, seinen eigenen Weg zu gehen und in Gemeinschaft mit einem Schulgenossen eine Malerbude zu eröffnen.

Hier stellte er ganz roh gearbeitete Gemälde zum Verkauf aus, in denen er zuerst die ihm eigenthümliche Richtung mit Entschiedenheit zu erkennen gab. Aber der gehoffte Erfolg blieb aus. Giuseppino blieb der Held des Tages, dessen glatte Pinselstriche der reiche Adel mit Golde lohnte, Caravaggio der arme Schlucker, der Mühe und Noth hatte, sein Leben kümmerlich durchzubringen. Etwas besser gestaltete sich sein Schicksal, als ein französischer Kunsthändler seinen Gemälden, die er um mäßige Preise verhandelte, eine regelmäßige Absatzquelle eröffnete.

Inzwischen begann die Richtung der Caracci sich Bahn zu brechen, und nach und nach lichteten sich die Reihen der unbedingten Verehrer des Ritters d'Arpino und seiner Kunstwerke. Unter den Großen Rom's, die den Bestrebungen anderer Meister ihr Recht zu Theil werden ließen, war einer der einflußreichsten der Kardinal del Monte. Aufmerksam geworden auf das Talent Caravaggio's, nahm dieser sich des armen Künstlers an,

*) Siehe Seite 228.

räumte ihm eine Wohnung in seinem Palaste ein und versorgte ihn mit Aufträgen. In Folge dieser Protection stand unserm Künstler eine glänzende Laufbahn offen. Aber sein wüstes Wesen, sein freches Gebahren gegen Jedermann machte die guten Absichten des Kardinals zu Nichte. Dazu kam, daß seine cynische Natur selbst in den für Kirchen und heilige Zwecke angefertigten Gemälden oft in der grellsten Weise zu Tage trat, in Folge dessen mehrere dieser Bilder wieder von den Altären herabgenommen wurden. Der erste größere Auftrag, welcher seinen Ruf und seine weiteren Erfolge begründete, war der Bilderschmuck an den Wänden einer Kapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom, die Marter des h. Matthäus und die Berufung zum Apostelamt darstellend. Als Genrebild betrachtet, hat das letztere durch die überaus charakteristischen und lebensvollen Züge in den Figuren der Zöllner und Geldwechsler seinen eigenen Werth, während das erstere einen durchaus widrigen Eindruck macht.

Von dieser Zeit an machte Caravaggio Aufsehen. Wen seine biblischen Scenen nicht ansprachen, wer sich bei Betrachtung derselben zu sehr an Zigeunerwirthschaften und dergleichen erinnert fühlte, der konnte doch seinen eigentlichen Genrebildern die gebührende Anerkennung nicht versagen. Bei der Schilderung von Spielern, nichtsnutzigen Frauenzimmern, Soldaten, Räubern und Zigeunern ging sein Talent vollständig in dem Gegenstande auf, und die „Poesie des Häßlichen", mit solcher Energie vorgetragen, verfehlte ihre Wirkung nicht, indem sie die faden, weder der Liebe noch des Hasses, weder der Lust noch des Schmerzes fähigen Gestalten eines Arpino in Schatten stellte. Vorzugsweise wurden die geringern Volksklassen, die „popolani", von Caravaggio angezogen, und man hat seine Kunstweise deshalb auch wohl die demokratische genannt. Aber auch tüchtige Künstler verhehlten sich die Vorzüge nicht, welche seinen Werken eigen waren. Selbst Annibale Caracci, der um diese Zeit nach Rom kam, konnte der von ihm erreichten Naturwahrheit seine Bewunderung nicht versagen und in seiner kaustischen Weise pflegte er zu sagen, Caravaggio müsse wohl Fleisch reiben, um Fleisch zu malen. Auch Guido Reni und namentlich Guercino sahen sich veranlaßt, seine Werkstatt zu besuchen, obwohl beide der Schule der Caracci angehörten. Zu dieser trat Caravaggio nun auch in eine entschiedene Opposition, seitdem er fürchten mußte, den Ruf, den er erlangt hatte, durch das Emporkommen der Akademiker geschmälert zu sehen. Guido Reni entging nur mit genauer Noth der Unannehmlichkeit eines Zweikampfes mit dem eifersüchtigen Kunstgenossen, und der gutmüthige Guercino mußte sich eines

Tages durch schleunige Flucht vor einem thätlichen Angriffe desselben zu retten suchen.

Die unablässige Händelsucht, die durch die Machinationen und die Kabalen seiner Gegner stets neue Nahrung fand, brachte Caravaggio endlich zum Falle. Eines Tages wollte er seinen tödtlichen Haß gegen den Ritter d'Arpino sättigen, zog gegen diesen den Degen und erstach einen Schüler desselben, der zur Vertheidigung seines Meisters sich ins Mittel legen wollte. In Folge dieses Mordes zur Flucht genöthigt, wandte er sich nach Neapel, dem Hauptsitze des Naturalismus, welcher der Gefühlsweise der Neapolitaner ganz besonders zusagte. Es scheint, als ob die vulkanische Natur des Bodens sich hier den Gemüthern der Menschen mittheilte und ihnen Gefallen an der Eruption wilder Leidenschaften einflößte. Denn hier war auch Polidoro Caldara da Caravaggio*) vordem in die naturalistische Richtung fortgerissen; von hier gingen die maßlosesten und heftigsten Angriffe gegen die Caracci aus, und hier blühte später der Spanier Ribera, genannt lo Spagnoletto, der das Gräßlichste in der Darstellung physischen Leidens und teuflischer Rohheit leistete. Kein Wunder daher, daß unser Meister in Neapel großen Anhang und Beifall fand. Doch war seines Bleibens nicht lange. Wieder in blutige Händel verwickelt, hielt er es für gerathen, sich nach Malta einzuschiffen. Auch dort lächelte ihm anfangs das Glück. Er bekam den Auftrag, für die Kathedrale eine Enthauptung des Täufers zu malen, welche man noch daselbst sieht. Der Großmeister der Malteser, Vignacourt, erwies ihm große Ehre und ließ sich von ihm malen. Dies Portrait, eine der vorzüglichsten Leistungen Caravaggio's, gegenwärtig im Louvre, erregte die Befriedigung des Bestellers in so hohem Grade, daß dieser den Meister zum Malteserritter erhob, mit zwei Sclaven beschenkte und mit einer goldenen Kette dekorirte. Statt seinen Vortheil zu nutzen, überließ sich Caravaggio indeß wiederum seinen bösen Leidenschaften und wurde in Folge eines Streites, den er mit einem Malteserritter angefangen, ins Gefängniß geworfen. Erfahren in den Künsten und Handgriffen der Diebe und Diebsgesellen, wußte er bei Nacht aus dem Kerker zu entweichen, kam glücklich an Bord eines Schiffes nach Syrakus und begab sich von dort nach Messina und Palermo, überall Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit hinterlassend. Sein Einfluß machte sich hier auf Mario Minniti geltend, der seine Kunstweise in Sicilien weiter ausbreitete.

---

*) Siehe Seite 228.

Inzwischen hatte ein Kunstfreund, der Kardinal Gonzaga, sich beim Papste für ihn verwandt. Da ihm in Folge dessen straffreie Rückkehr nach Rom zugesichert wurde, machte er sich auf den Heimweg und ging zunächst nach Neapel. Dort bekam er in einer Schenke mit einigen Soldaten Händel, zog dabei den Kürzern und rettete sich, übel zugerichtet und durch eine große Wunde im Gesicht entstellt, in ein kleines Boot, mit Hülfe dessen er Rom zu erreichen hoffte. Er kam glücklich bis in die Nähe von Porto Ercole, wurde hier aber von der spanischen Wache, die ihn für verdächtig hielt, angehalten und gefangen gesetzt. Da man sich nur in seiner Person geirrt, so ließ man ihn nach einigen Tagen wieder frei. Erschöpft von den Strapazen, die er ausgestanden und verzehrt von Ingrimm über die Behandlung, die er erfahren, erreichte er das Ufer. Sein Rettungsboot und mit diesem seine ganze Habe war verschwunden. Wüthend über dies neue Mißgeschick rannte er wie ein Wahnsinniger an der Meeresküste umher und verfiel in Folge der heftigen Aufregung und des ungesunden Klimas in ein hitziges Fieber. Mühsam schleppte er sich längs der Pontinischen Sümpfe fort, bis er hülflos auf dem Wege nach Porto Ercole niedersank, um nicht wieder aufzustehen. Sein Tod erfolgte im Jahre 1609.

Obwohl Caravaggio nur ein Alter von 40 Jahren erreichte, so ist doch die Zahl seiner Werke ziemlich groß. Er producirte leicht, da er auf die Composition gar keine Mühe, auf die Zeichnung nur geringen Fleiß verwandte. Die meisten seiner Gemälde behandeln biblische und legendarische Stoffe. Einige derselben lernten wir bereits kennen, von den übrigen verdienen noch angemerkt zu werden: der Tod Mariä, ursprünglich für S. Maria della Scala zu Rom bestimmt, aber von dort wieder entfernt wegen der unwürdigen Darstellung der Gottesmutter, die mit geschwollenem Bauche und gemeiner Gesichtsbildung nach der Leiche einer Ertrunkenen gemalt zu sein scheint (gegenwärtig im Louvre); eine Grablegung in der vaticanischen Galerie, in der Composition und Gesammthaltung weit unter dem Gegenstande, den man vergessen muß, um das einzelne Gute, so namentlich den Ausdruck tiefster Trauer in der Gestalt der Maria zu würdigen; eine heilige Familie von bedeutenden Dimensionen in der Galerie Borghese zu Rom; in der Galerie zu Augsburg ein heil. Sebastian und derselbe Gegenstand im Dresdener Museum; in der Münchener Pinakothek eine Dornenkrönung; in der Eremitage zu Petersburg eine Kreuzigung Petri und Christus zu Emaus; im Belvedere zu Wien David mit dem Kopfe Goliaths, Christus unter den Schriftgelehrten und

die Madonna mit dem Rosenkranz. Mythologische Darstellungen von seiner Hand kommen nur wenig vor, so ein schlafender Amor im Palast Pitti zu Florenz, Diana und Endymion in der Galerie zu Amsterdam. Ebenso gering ist die Zahl seiner allegorischen Figuren, doch verdient eine derselben, die irdische Liebe im Berliner Museum, besondere Erwähnung, da sich in dieser Darstellung die bildungsfeindliche Sinnesart des rohen Naturalisten gleichsam personificirt hat. Es ist „ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich vom Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und anderes Geräth des Geistes unter die Füße tritt“ *). Die sogenannte „Geometria“ im Palast Spada zu Rom, ein zerlumptes Mädchen, welches mit einem Zirkel spielt, ist wohl eher seinen Genrebildern beizuzählen, da das Attribut ein rein zufälliges zu sein scheint. Das Genre anlangend, hat er einzelne Gegenstände, falsche Spieler und Wahrsagerinnen, mit besonderer Vorliebe behandelt und das Thema mit Variationen wiederholt. Die Dresdener Galerie allein bewahrt drei solcher Spielscenen, die vortrefflichste jedoch ist im Palast Sciarra zu Rom (gest. von Volpato); das Bild stellt zwei Gauner dar, welche einen unerfahrenen Junker ausbeuten. Eine Wahrsagerin, welche einem Soldaten aus der Hand prophezeit und ihn dabei mit lüsternem Blick ansieht, befindet sich im Capitolinischen Museum zu Rom, eine andere nebst falschen Spielern im Palast Manfrini zu Venedig; eines seiner besten Bilder dieser Art, aus frühster Zeit stammend, ist eine Lautenspielerin vor einem Tische sitzend, auf welchem eine Wasserflasche mit Blumen steht, in der Galerie Lichtenstein zu Wien (Caravaggio hielt dies Gemälde selbst sehr werth und führte es mit besonderer Sorgfalt bis auf die im Glase sich spiegelnden Gegenstände aus, um damit gegen die Caracci in die Schranken zu treten); ein Concert im Louvre zählt ebenfalls zu seinen gelungensten Genrescenen. Von seinen Portraits ist das bedeutendste, das Bildniß des Großmeisters Vignacourt, schon erwähnt; zu bemerken ist noch ein männliches Portrait und das einer römischen Buhlerin, Phyllis genannt, beide im Berliner Museum.

Bei dem unstäten Leben und der unverträglichen Gemüthsart Caravaggio's ist es nicht zu verwundern, daß er selbst keine Schüler heranbildete.

*) Kugler, Geschichte der Malerei, II. 383.

Desto größer war der Einfluß, den seine Werke auf junge Künstler ausübten. Außer dem schon erwähnten Spagnoletto, auf welchen wir später zurückkommen werden, zählt zu seinen Nachfolgern Carlo Saraceni, ein Venetianer (1585—1625), dessen Werke jedoch eine mildere Gemüthsart offenbaren und oft von vortrefflicher Farbenwirkung sind, wie u. a. sein



Falsche Spieler, nach Caravaggio's Gemälde in der Dresdner Galerie.

Hauptwerk, das Wunder des h. Benno in S. Maria dell' Anima zu Rom. Enger schloß sich der Franzose Moise Valentin (1601—1632) an Caravaggio an, dem er auch in Bezug auf Charakter und Lebensweise nicht viel nachgab. Seine Werke, von denen die meisten sich in Rom und

Frankreich befinden, zeichnen sich nicht selten durch schöne Farbenwirkung und das Relief der Formen aus, sind aber von sehr verschiedenem Werth. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten rechnet man den h. Matthäus in Versailles und die Enthauptung Johannes' in der Galerie Sciarra zu Rom. Wie Caravaggio hatte er eine besondere Vorliebe für Halbfigurenbilder und für die Nachtseiten der menschlichen Seele. Von viel größerer Bedeutung war ein anderer französischer Maler, der den Spuren Caravaggio's folgte, Simon Vouet aus Paris (1590—1649), ein frühreifes Talent, welches sich zuerst im Bildnißmalen entfaltete. Nachdem er sich in Italien umgesehen und es bis zum Director der Akademie S. Luca gebracht hatte, berief ihn Louis XIII. 1627 nach Paris, wo er der Gründer und das Haupt einer großen Schule wurde und neben Nicolas Poussin zuerst der französischen Malerei eine Bedeutung gab, die ihr bisher gemangelt hatte. Sein Naturalismus ist milderer und gemäßigterer Art als der seines Vorbildes, und wenn ihm seine Werke, deren bei Weitem größte Zahl sich in Paris und dem übrigen Frankreich findet, schon einen rühmlichen Platz in der Kunstgeschichte einräumen, so hat sein Name noch besonderen Klang dadurch erhalten, daß drei der vorzüglichsten Maler Frankreichs, Lesueur, Lebrun und Mignard, zu seinen Schülern zählten.



Ersten Bandes zweite Abtheilung.

Deutsche und Niederländische Meister

des

sechszehnten Jahrhunderts.

Die Nürnbergische Schule.

Peter Vischer.
Albrecht Dürer.

Gegen Ausgang des Mittelalters nahm die Reichsstadt **Nürnberg** in Bezug auf Handel und Gewerbfleiß, künstlerische und wissenschaftliche Thätigkeit unbestritten den ersten Rang unter allen Städten des deutschen Binnenlandes ein. Hinter den hohen Ringmauern der Stadt wohnte eine überaus strebsame Bevölkerung, deren Reichthum ebensosehr die Begier des fehdelustigen Raubadels erweckte, wie andererseits der Patriotismus und der Muth der Bürger zum Schutz der Bedrängten und zur Sicherung des Verkehrs jederzeit bereit war und manchem kecken Junker übel zu Statten kam. Die der Stadt von den Kaisern verliehenen großen Freiheiten und Rechte förderten das Selbstgefühl ihrer Bewohner, während ihre Eigenschaft als hauptsächlichster Markt- und Stapelplatz zwischen Venedig und dem Norden Europa's nicht allein für den Aufschwung der Gewerbthätigkeit, sondern auch für die gesammte Culturentwickelung von weitreichender Bedeutung war. Die Schwäche des kaiserlichen Regiments, so oft von übeln Folgen für die materielle Wohlfahrt der Bürger, die vergebens gegen die Uebergriffe der Fürsten und Herren Schutz suchten, konnte für mächtige und wehrfähige Städte wie Nürnberg insofern zu einer wahren Wohlthat werden, als sie der freieren und selbständigeren Entwickelung des geistigen Lebens zu Gute kam. Dieses mußte immer mehr erstarken und zu immer höheren Leistungen befähigt werden, je mehr der allgemeine Wohlstand sich hob und einen Ueberschuß von Kräften zur Folge hatte, die sich den höheren Lebensinteressen, den Künsten und Wissenschaften zuwenden konnten.

Man hat Nürnberg wohl das deutsche Florenz genannt, und nicht mit Unrecht, wenn man auf die lange und ununterbrochene Reihe der Geister sieht, welche hier seit dem 14. Jahrhundert bis zu Anfang der Reformation, von Schonhofer bis auf Dürer, die deutsche Kunst in ähnlicher Weise ihrer höchsten Blüthe zuführten, wie die Florentiner Meister seit dem Auftreten

Giotto's das italienische Kunstvermögen zum vollen Glanze entwickelten. So großartig freilich ist das Schauspiel nicht, welches Nürnberg in dieser Beziehung bietet. So gewaltig erheben sich die Geister nicht gegen die mittelalterliche Tradition, und bis zur völligen Befreiung der Subjectivität dringen diese an altväterischer Sitte hängenden deutschen Seelen nicht durch. Als eben die letzten Schritte geschehen sollten, um die Schönheit als höchstes Gesetz jeder Kunstschöpfung zu proclamiren, brachen jene heftigen Kämpfe auf religiösem Gebiete los, von denen Deutschland um so tiefer berührt wurde, als hier die Religion wahre Herzenssache und mit der ganzen Gesittung aufs Innigste verwachsen war. Die geistige Strömung wandte sich in Folge dessen ganz von der Kunstübung ab, indem sie sich auf das eine Ziel der Regeneration des Christenthums, seinem sittlichen Gehalte nach, concentrirte. Der Ausgang ist bekannt. Nach einer Reihe einzelner Kämpfe, Friedenschlüsse und Compromisse folgte der dreißigjährige Krieg, diesem die völlige Erschöpfung der Nation, welche dann eines ganzen Jahrhunderts bedurfte, um wieder zu sich selbst kommen, sich ihres neuen Daseins freuen und diese Freude in den Werken der Poesie und bildenden Kunst an den Tag legen zu können.

Während in Italien die Künste einen Triumph nach dem andern feierten, war Deutschland eine hohe sittliche Aufgabe, die das Aufgebot seiner gesammten Geisteskraft erforderte, zugefallen, und in diesem Betracht wäre die Klage sträflich, die um den Verlust der Früchte trauert, mit welchen die deutsche Kunst unter glücklicheren Verhältnissen uns vielleicht noch beschenkt hätte. Berechtigter aber ist das Bedauern der geringen Theilnahme, welche den Bestrebungen der großen Meister Deutschlands, namentlich einem Dürer und Holbein, von Seiten der höheren Stände, geistlichen wie weltlichen, entgegengetragen wurde. Der Durchschnittsbildung ihrer Zeit sind Beide und mit ihnen der große Plastiker Peter Vischer um ein gutes Stück vorausgeeilt. Zu ihrer Schätzung reichte der Maßstab nicht mehr aus, welchen z. B. die Nürnberger Rathsherren zur Werthmessung künstlerischer Arbeit handhabten, — und Nürnberg besaß doch eine alte Kunsttradition, die sich von Geschlechtern zu Geschlechtern vererbt hatte, und bildete einen wichtigen Sammelplatz für gelehrte Forscher und Entdecker in allen Regionen des menschlichen Wissens und Könnens.*)

*) Ein Zeugniß für letztere ist ein lateinisches Schreiben des berühmten Mathematikers Johannes Regiomontanus, worin er einem gelehrten Freunde mittheilt, daß er sich in

Wenn die Nürnberger in Bezug auf Hebung und Förderung der schönen Kunst den gleichzeitigen Florentinern so durchaus unähnlich waren, so dürfen wir, um gerecht zu sein, nicht vergessen, daß den Italienern damaliger Zeit durch ihre nahen Beziehungen zum klassischen Alterthum die Augen für das Ewigschöne geöffnet waren. Diese Beziehungen fehlten in Deutschland fast ganz. Die Kunst galt nur als ein verfeinertes Handwerk, und sie gab dem, der sie mit Erfolg ausübte, keinen Anspruch auf eine höhere Lebensstellung, wie es in Florenz der Fall war, während die Klasse der Gelehrten in dieser Hinsicht sich einer besseren Lage erfreute. Gerechtere Würdigung wurde den Künstlern schon in den Niederlanden zu Theil, wo der lebhafte Schifffahrtsverkehr die reichen Kaufherren südländischen Einwirkungen aussetzte und mit der Einbürgerung fremder Sitten und fremden Luxus auch das Kunstbedürfniß lebhaft anregte. Dort löste sich deßhalb die Kunst auch leichter von ihrem Verhältniß zur Kirche los, welches im Inneren Deutschlands noch bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts stattfand und vorzugsweise die Malerei auf ein enges Gebiet beschränkte, während die Bildnerei, auch wo sie auf profanem Gebiete zum Schmuck öffentlicher und privater Bauwerke auftrat, durch ihren innigen Bezug zur Baukunst an der freieren Entfaltung ihrer Kräfte gehindert war.

Wenn wir diese Ungunst der äußeren Verhältnisse ins Auge fassen, so erscheinen die Leistungen eines Peter Vischer und Albrecht Dürer als im höchsten Grade erstaunlich; denn der eine steht in seinen edelsten Schöpfungen in Bezug auf Formvollendung und stylgemäße Behandlung des Reliefs den vorzüglichsten Meistern Italiens nicht nach, und der andere wird nur durch die der germanischen Gemüthsart eigene Phantastik, der er sich nicht entwinden konnte, abgehalten, den Reichthum der Erfindungsgabe, die Fülle geistreicher Ideen in wahrhaft schöner, das Auge durch Form und Farbe gleichmäßig ansprechender Weise zu verwerthen, und so einem Rafael und Michelangelo ebenbürtig an die Seite zu treten.

Nürnberg niedergelassen habe, „theils wegen der Bequemlichkeit der astronomischen Instrumente, theils wegen des allgemeinen Verkehrs, den man mit wissenschaftlich gebildeten Männern, wo sie nur immer leben mögen, leicht unterhalten könne, da jener Ort von jeher gleichsam als Mittelpunkt von Europa wegen des Handels der Kaufleute angesehen würde.“

Peter Vischer.

(1455—1529.)



Peter Vischers Portraitstatuette am Sebaldusgrab zu Nürnberg.

Wir wenden uns zunächst dem älteren der genannten beiden Nürnberger Meister zu, dem Erzbildner oder, wie man zu seiner Zeit bescheidener zu sagen pflegte, dem Rothgießer Peter Vischer. Von dem Leben und Wirken dieses bedeutenden Mannes sind uns leider nur sehr dürftige Nachrichten überkommen, so daß selbst über das Jahr seiner Geburt Zweifel herrscht, sein Bildungsgang aber fast ganz in Dunkel gehüllt ist. Das erste sichere Datum über sein Leben und Wirken bildet das Jahr 1489, wo er das Meisterrecht erhielt.

Aehnlich wie in der Familie der Robbia in Florenz, hatte sich auch in der Vischer'schen Familie durch mehrere Geschlechter die Kunstübung vererbt. Schon der Vater Hermann Vischer, der 1453 Meister wurde und 1487 starb, und der gleichzeitige Eberhard Vischer genossen eines hohen Rufes, der ihre Arbeiten bis nach fernen Gegenden begehrt machte. Von dem Vater rührt unter Anderem ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg her, mit den

Figuren der Apostel, welche zwar keinen höheren Kunstwerth haben, aber deutlich das Bestreben zeigen, die altüberlieferten Typen neu zu beleben.*) Im Uebrigen war der Betrieb des Erzgusses ein vorzugsweise handwerksmäßiger, und die Werkstätten der Vischer lieferten ebensowohl ganz gewöhnlichen Hausrath, messingene Gefäße, Leuchter u. s. w., wie auch größere Werke mit kunstreichen Verzierungen, Einzelfiguren und ganzen Gruppen, namentlich Grabplatten und Altarreliefs.

Ohne Frage läßt sich annehmen, daß die väterliche Unterweisung den jungen Peter schon frühzeitig mit der Technik seines Berufs vertraut machte. Mochte der Vater hingegen als Künstler dem Sohne nur ein ungenügendes Vorbild geben, so fand dieser dafür reiche Gelegenheit, sein für das Schöne empfängliches Auge an den zahlreichen Werken der Bildkunst zu üben, mit denen ältere und gleichzeitige Meister der Steinsculptur und Bildschnitzerei die Kirchen und öffentlichen Gebäude Nürnbergs geschmückt hatten. Von den seiner Zeit vorausgegangenen Meistern der Bildkunst ragt der geniale Sebald Schonhofer über alle empor, und an seinen Werken nährte sich zumeist das plastische Talent Peter Vischers. Unter den zahlreichen gleichzeitigen Plastikern nimmt aber Adam Kraft die wichtigste Stelle ein. Von ihm wissen wir auch, daß er unserem Meister nahbefreundet war und sich noch in seinen alten Tagen gemeinsam mit diesem an Feiertagen im Zeichnen zu üben pflegte. Adam Kraft, um 1430 geboren und 1507 gestorben, fand im Beginn seiner Thätigkeit bereits die Kunstrichtung vor, deren Wesen er entschiedener und vollkommener als seine Vorgänger auszuprägen berufen war, das ist die naturalistische Darstellungsweise, welche, hauptsächlich durch niederländische Einflüsse bedingt, allmälig die hergebrachten gothischen Typen verdrängt hatte. Der Verfall der kirchlichen Baukunst gab zu jener Zeit der Sculptur, deren Werke ehedem an und mit den Baugliedern emporwuchsen, eine freiere Stellung und verwandelte den Steinmetzen in einen Bildhauer, welche Bezeichnung gegen Ende des 15. Jahrhunderts zuerst für diesen Berufszweig üblich wird. Von da an gewinnt das Streben nach Naturwahrheit sowohl in den Körperverhältnissen wie in den Gesichtszügen und der Gewandung an Bewußtsein und Energie. Nicht nur die eigentlichen Portraitstatuen der Grabmäler, sondern auch die Figuren der biblischen Geschichte und Legende nehmen einen individuellen Charakter an. Ihr ganzes Auftreten, ihr Thun und Lassen, ihr Inneres

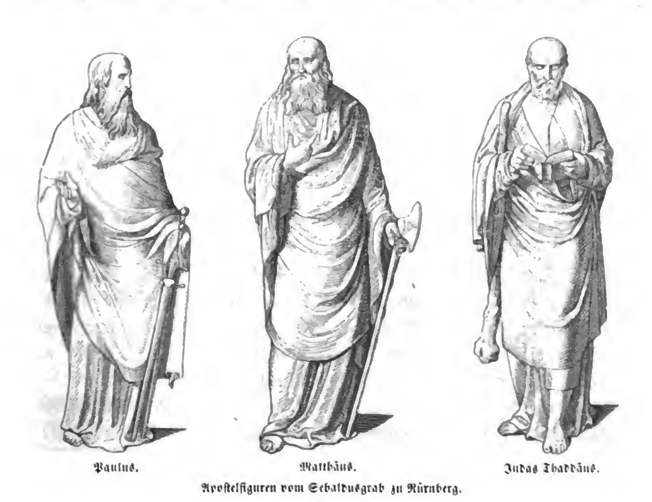
*) Kugler, Handb. d. Kunstgesch. 4. Aufl. II. 427.

wie ihr Aeußeres nähert sich dem menschlichen Wesen und den Erscheinungen des täglichen Lebens nach Ort und Zeit. Wie zutreffend Adam Kraft Menschen zu charakterisiren wußte, und wie er dabei selbst einen anscheinend unbedeutenden, schon dem Genre angehörenden Vorgang durch Ernst und Würde über das Gewöhnliche zu erheben verstand, beweist, um nur eins anzuführen, sein berühmtes Hochrelief an der Stadtwaage zu Nürnberg. Das deutsche Gefühl für Recht und Billigkeit konnte sich nicht schöner verkörpern als in diesem Waagemeister, der nach dem hinter ihm angebrachten Spruche „Dir als ein anderen" einen Waarenballen mit gewissenhafter Prüfung des Waagebalkens abwägt, während der Kaufmann zaudernd in den Geldsack greift und nach dem Gewicht die Höhe der Steuer zu berechnen scheint, deren Zahlung ihm eine unangenehme Nothwendigkeit ist.

Der zweite bedeutende Meister der Bildnerei, welcher zu jener Zeit in Nürnberg thätig war, ist der vermuthlich aus Krakau stammende Bildschnitzer Veit Stoß (1442—1547), welcher aber erst 1495 nach Nürnberg übersiedelte. Die Vorliebe für geschnitzte Altäre, die sich scenisch vertieften, indem den vorderen, meist ganz frei gearbeiteten Figuren sich solche in Hoch- und Flachrelief und schließlich landschaftliche Hintergründe anschlossen, erzeugte im 15. Jahrhundert eine eigenthümliche Mesalliance der Plastik mit der Malerei. Man malte nämlich die Holzschnitzwerke an und verzierte sie oft durch reiche Vergoldungen. Diese zwitterhafte Kunstgattung erhielt besonderen Vorschub durch ihre Popularität, da hier die Kunst dem Begriffsvermögen der großen Menge am nächsten gebracht war; das Holz brauchte sich eben nur noch in Fleisch und Blut zu verwandeln, und die Heiligen konnten ohne Weiteres vom Altar herabsteigen und wie bei ihren Lebzeiten predigen und Wunder thun. Wie weit die Natürlichkeit dieser Holzfiguren ging, erhellt aus einer Bemerkung des Nürnberger Chronisten Neudörfer über das erste Menschenpaar, welches Veit Stoß für den König von Portugal gefertigt hatte: „sie waren solcher Gestalt und Ansehens, als wären sie lebendig, davor sich einer entsetzet, so man sie betrachtet". Keine Art bildlicher Darstellung war geeigneter, die Begebenheiten der heiligen Geschichte dem Volke anschaulich zu machen und zugleich die Schaulust desselben zu befriedigen, weshalb man auch von Seiten der Kirche diese Kunstgattung gern begünstigt zu haben scheint. Eines vorzüglichen Rufs erfreuten sich die Nürnberger Arbeiten dieser Art, ein Umstand, welcher vielleicht Anlaß zur Uebersiedelung des Veit Stoß gab, dessen Werke durch Innigkeit des Ausdrucks, Anmuth der Bewegungen und weiche Milde

der Formen besonders hervorragen. Als sein vorzüglichstes Werk gilt der sogenannte Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Wenn es nun auch nicht zu verkennen ist, daß in der gleichzeitigen Wirksamkeit dieser und anderer Nürnberger Künstler, zu denen wir auch noch einige Maler, besonders Michael Wohlgemuth, den Lehrer Dürers und Dürer selbst zählen müssen, Peter Vischer einen mächtigen Sporn seines künstlerischen Strebens fand, so hat er sich doch selten in der eigenthümlichen Entwickelung seines Naturells durch Anschauen und Vergleichen fremder



Paulus. Matthäus. Judas Thaddäus.

Apostelfiguren vom Sebaldusgrab zu Nürnberg.

Kunstprodukte beirren lassen. Während Adam Kraft mehr der einheimischen, durch niederländischen Einfluß genährten malerischen Richtung zugethan war, erstrebte er einen vorherrschend bildnerischen Adel der Form.*) Es war ihm ein fast wunderbarer Takt in der Beobachtung der plastischen Stylgesetze eigen, und namentlich in den Reliefs erreichte er jene Einfachheit und Klarheit in der Anordnung, welche wir bei den vorzüglichsten Werken der Antike, aber nur selten bei denen der italienischen Renaissance treffen.

*) Rettberg, Nürnbergs Kunstleben. S. 96.

Und doch ist der Meister in seiner Gefühlsweise dabei ganz deutsch; man empfindet bei seinen erzählenden Werken das gemüthliche und liebevolle Behagen, mit welchem er jede einzelne Figur ausgedacht und zum Ganzen gestellt hat. Da ist nirgends ein Zwang, nirgends eine Absichtlichkeit bemerkbar, sondern Alles im schlichten Volkston, aber in der lautersten und würdigsten Weise vorgetragen.

Leider fehlt uns für die Anfänge seiner bildnerischen Thätigkeit jeder kunstgeschichtliche Anhalt. Das erste nachweisbare Werk seiner Hand fällt schon in die Zeit seines reifsten Mannesalters. Es ist das im Jahre 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, im Dome daselbst, ein mit Aposteln und anderem Bildwerk geschmückter Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Verstorbenen ruht. Hier geht der Meister mehr als in irgend einer andern Arbeit auf die derbe Art der Charakteristik, die scharfe, eckige Behandlungsweise der gleichzeitigen Nürnberger Kunst ein, steht unter dem Einfluß der Richtung Adam Krafts und verwandter Künstler.*) Aehnlich verhält es sich mit einer Grabplatte im Dom zu Breslau, welche die Ruhestätte des Bischofs Johannes bezeichnet.

Bald genug scheint jedoch unser Meister von dieser Abweichung der ihm von Natur vorgeschriebenen Bahn zurückgekommen zu sein und seinen eignen Weg gefunden zu haben. Dies bezeugt das Monument des Fürstbischofs Georgs II. von Bamberg an einem Pfeiler des östlichen Chores im Dome dieser Stadt, welches, nach 1505 entstanden, keine Spur von der herben Formgebung der nürnberger Schule aufweist.

Um dieselbe Zeit begann er mit seinen Söhnen das größte Meisterwerk, welches aus seiner Werkstatt hervorgegangen, das Grab des h. Sebald in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Der ursprüngliche Entwurf war im rein gothischen Geschmack erfunden, ein schlanker, mit drei Spitzen aufsteigender thurmartiger Aufbau. Einflüsse der italienischen Renaissance haben vermuthlich die spätere Abänderung herbeigeführt. Die Einzelformen zeigen ganz die zierliche Eleganz dieser Kunstrichtung, und es ist höchst wahrscheinlich, daß Hermann Vischer d. j., der Italien durchwandert hatte, an der Conception des neuen Entwurfs den größten Antheil gehabt hat. Die strenge Kritik mag diese Stylvermischung tadeln und sich namentlich nicht mit den drei pyramidalen Erhebungen einverstanden erklären, welche an Stelle der Spitzthürme getreten sind; aber sie wird nicht ableugnen

*) Lübke, Grundriß der Kunstgesch. S. 615.

können, daß die freie Weise, mit welcher hier Gothik und Renaissance in Eins verschmolzen sind, dem Werke eine ganz eigenthümliche Schönheit und einen absonderlichen Reiz verliehen hat. Nur die originale Kraft eines bedeutenden Genie's, wie es Peter Vischer war, konnte die Dissonanz zweier entgegenstehender Richtungen in volle Harmonie auflösen, so daß Mittelalter und Neuzeit sich über diesem Denkmal deutscher Kunst friedlich die Hände reichen. Auf überraschende Weise*) tritt uns in der Anlage des Ganzen der Grundgedanke der christlichen Baukunst wieder vor Augen; denn in seinen wesentlichen Bestandtheilen ist der Baldachin, der sich über dem aus älterer Zeit stammenden Sarge des Heiligen erhebt, nichts, als das Pfeilergerüst des Kirchenbau's. Aber auch die Sculptur nimmt alte Gedankenverbindungen wieder auf und erweitert sie nur nach der Seite der Natur und Mythologie. Stumme Fische und lautlos kriechende Schnecken tragen das Grabmal und mahnen an das ewige Schweigen des Todes. Dem Tode aber ist wie der Sünde die Macht genommen; darum sehen wir an den vier Ecken des Monuments die Bewältiger von Löwen und Schlangen, den Sinnbildern von Tod und Sünde, den Simson und Herkules, den Nimrod und Theseus; ja was sich etwa vom Heidenthum erhalten hat in der Anschauung der Natur und des Lebens, wird (wie von der Weltgeschichte) als Unterlage verwendet; als Wehr und Schutz sind dazu die vier christlichen Cardinaltugenden gestellt. So kann sich im Schirm der Kirche rings um die Stille des Grabes das Leben regen. Und es regt sich auf mannigfache Weise, verschieden nach den verschiedenen Graden christlicher Erleuchtung. Sinnreich hat der Künstler seinen Gedanken in Kinderspiele gehüllt. Die Füße der Pfeiler und Candelaber sind durch Halbkränze verbunden, darauf Kinder in allerhand unnützen und übermüthigen Bewegungen sitzen; höher oben auf dem Gesims des Sarggestells sitzen wieder ringsum Kinder, schon ein wenig verständiger, aber doch ungeschickt genug, um verkehrt in's Horn zu blasen oder mit der Faust die Laute zu schlagen; erst ganz oben auf den Candelaberkerzen sitzen die ganz erleuchteten Seelen, lobsingende, jubilirende Kinder. An den Pfeilern des Baldachins stehen die Apostel, die Pfeiler der Kirche, auf den Spitzen der Pfeiler an Stelle der gothischen Fialen die Statuetten der zwölf Profeten des alten Bundes; auf der Spitze aber der mittleren Dachpyramide steht der Fürst des Lebens, das Fleisch gewordene Wort, Christus als Kind, die Weltkugel

*) E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst. II. S. 29.

tragend. Soweit bezieht sich Alles auf die Kirche. Das Grab selbst will an den Heiligen erinnern; daher seine Gestalt in Pilgertracht an der einen schmalen Seite des Postaments, und die Reliefbilder aus seiner Legende an den Langseiten. An der anderen Schmalseite treffen wir den Meister selbst in seiner schlichten Rothgießerkleidung, mit dem Schurzfell angethan und sein Werkgeräth in den Händen; dabei die einfache Inschrift: EIN



S. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Relief vom Sebaldusgrab zu Nürnberg.

ANFANG DURCH MICH PETER VISCHER 1508. Am Fuße des Werkes steht ausführlicher geschrieben:

> **Petter Vischer, pvrger zu Nurmberg, machet daß Werck mit seinen sünnen. vnd ward folbracht im jar 1519 vnd ist allein Got dem Allmechtigen zv lob vnd Sanct Sebolt dem Himmelsfursten zu Eren mit hilff frumer leut von dem allmůssen bezalt.**

Die Inschrift deutet auf die Veranlassung hin, der diese herrliche Schöpfung deutschen Kunstgeistes ihre Entstehung verdankt. Den Antrieb zur Errichtung des Denkmals gab vorzugsweise der Kirchenmeister von S. Sebald, Sebald Schreyer, welcher in seinem Bemühen die nöthigen Gelder zusammenzubringen, von einigen reichen Nürnberger Kaufherren, als Sigmund Fürer, Peter Imhof und dem Kirchenpfleger Anton Tucher,

unterstützt wurde. Diese schossen das Grundcapital zusammen und trieben den Rest durch Aufforderungen zur Beisteuer ein. Nach der von dem Künstler selbst aufgestellten Rechnung betrug das Gewicht des ganzen Grabmals 157 Centner 29 Pfund. Für jeden Centner erhielt Peter Vischer 20 Gulden (ungefähr 120 Gulden nach heutiger Währung) und im Ganzen 3145 Gulden 16 Schilling.*)


Das Nürnberger Gänsemännchen.

Von den späteren Werken Peter Vischers, in denen mehr oder minder die antikisirende Richtung vorherrscht, sind noch zu nennen: ein Relief im Dome zu Regensburg, Christus, den Schwestern des Lazarus Trost spendend, ein anderes, die Krönung der Maria vorstellend, welches in zwei Exemplaren, einmal in der Schloßkirche zu Wittenberg und ein ander Mal im Dome zu Erfurt vorhanden ist (1521). In der ersteren befindet sich sodann noch das schöne Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen vom Jahre 1527, eine der edelsten Portraitstatuen, welche die deutsche Kunst geschaffen hat. Zwei Jahre nach Vollendung dieser Arbeit, 1529, erfolgte der Tod des rüstigen Meisters, der seine Hände bis ins hohe Alter nimmer rasten ließ.

Ueber die Persönlichkeit und die Familienverhältnisse unseres Meisters giebt Neudörfer in seinen Nachrichten von den vornehmsten Nürnberger Künstlern einige flüchtige Andeutungen. „Dieser Peter Vischer, sagt er, war auch gegen männiglich freundlichen Gespräches..., auch dermaßen bei großen Herren berühmt, daß wenn ein Fürst oder großer Potentat herkam, er's selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütte besuchte; wie er

*) Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs. S. 54.

täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet, das findet man unten am Fuß am St. Sebald's Grab ..., welches er anno 1506 angefangen und mit Hülfe seiner fünf Söhne, Namens Peter, Hermann, Hans, Paulus und Jakob, so alle verheurathet, die mehrentheils bei ihm im Haus mit Weib und Kindern gewohnt haben, so ich selbst gesehen, Anno 1519 den 19. Juli verfertiget 2c." Stellen wir diese Worte mit der anspruchslosen und doch von hohem Selbstgefühl beseelten Erscheinung zusammen, in der er sich selbst am Sebaldusgrabe vorgeführt hat, so erhalten wir das überaus erfreuliche Bild eines ganzen deutschen Mannes, der schlicht und recht im Umgange mit Jedermann, treu und gewissenhaft als Hausvater und ein rüstiger und unermüdlicher Arbeiter die Kräfte und Geistesgaben nutzte, die sein frommes Gemüth als ein Geschenk Gottes mit dankbarem Aufblick zum Himmel zu schätzen und zu ehren wußte.

Von den Söhnen des Peter Vischer, welche in ihren besten Jahren starben, sind nur wenig Arbeiten bekannt, und die bekannten stehen an Kunstwerth denen des Vaters nach. Ein überaus kostbares Gitter, welches ursprünglich für die Grabstätte der Fugger in Augsburg bestimmt, von Johannes Vischer nach des Vaters Tode vollendet und vom Rathe der Stadt Nürnberg für die bedeutende Summe von 2796½ Gulden*) angekauft wurde, ist leider bei dem Uebergange der Stadt an die bayrische Krone von dem Königlichen Commissar vertrödelt und dann vermuthlich eingeschmolzen worden. Von demselben Johannes sieht man in der Stiftskirche zu Aschaffenburg ein großes Basrelief, die Madonna mit dem Kinde auf einem Halbmond darstellend, und im Dome zu Berlin das Doppeldenkmal der Kurfürsten Joachim I. und Johann Cicero von Brandenburg. Von Hermann Vischer dem j. rührt das Denkmal Johannes des Beständigen in der Schloßkirche zu Wittenberg und das eherne Denkmal des Bischofs Sigismund von Lindenau an der Vorhalle des Domes zu Magdeburg her.

Als ein tüchtiger Schüler Peter Vischers wird noch sein Verwandter Pankraz Labenwolf (1492—1563) genannt, dem man das sogenannte Gänsemännchen zuschreibt, jene bekannte Nürnberger Brunnenfigur, einen Bauern darstellend, welcher zwei Gänse trägt, aus deren Schnäbeln das Wasser abfließt. Auch der Brunnen im Hofe des Nürnberger Rathhauses ist eine Arbeit Labenwolfs.

*) Baader, a. a. O. S. 27.





Albrecht Dürer.

(1471 — 1528.)

„Wahrlich dieser Deutsche würde uns Alle übertreffen, wenn er wie wir die Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte!" So urtheilte Rafael beim Anblick einiger Zeichnungen Dürers, und seit jener Zeit ist die Klage oft wiederholt worden, daß die Ungunst äußerer Verhältnisse (nicht bloß der Mangel antiker Vorbilder, sondern auch der nöthigen Unterstützung fürstlich gesinnter und fürstlich belohnender Kunstfreunde) den größten deutschen Meister älterer Zeit behinderte, seine umfassenden Anlagen bis zum höchsten, mit völliger Freiheit schaltenden Kunstvermögen zu steigern. Die Klage kann indeß unsere Bewunderung des ausgezeichneten Mannes nicht schmälern; ja die Leistungen Dürers erscheinen um so erstaunlicher, wenn man die Hemmnisse in Betracht zieht, die das kleinbürgerliche Leben einer deutschen Reichsstadt und der niedere Stand der allgemeinen Bildung seiner Laufbahn in den Weg legte; denn Dürer wußte das ganze nebelhafte Gebiet der mittelalterlichen Weltanschauung gleich Dante künstlerisch

zu bewältigen, um, nachdem er diese Riesenarbeit vollbracht, am Abend seines Lebens den klaren Blick zu gewinnen, der zwischen Natur und Gottheit keine Schranke sieht, nach der Vollendung der Form, nach dem Adel der Gestalt verlangt, um Ewigschönes, das ja auch Vollkommenes und darum Göttliches ist, hervorzubringen. Das Anschauen Dürer'scher Gemälde wird den wenigsten Besuchern von Museen und Galerien jene Befriedigung gewähren, mit welcher wir bei den großen Schöpfungen der classischen Kunstperiode Italiens verweilen; denn gerade diejenigen Elemente eines Malerwerks, welche zunächst das Auge berühren, Form und Farbe, machen keinen wohlgefälligen Eindruck. Seinem Colorit mangelt, so schön und glänzend die Farben oft an sich sind, im großen Ganzen die Naturwahrheit, eine harmonische Zusammenstellung der Hauptfarben und eine angenehme Verschmelzung der Töne; ja nicht selten haben seine Gemälde bei fast gänzlicher Abwesenheit aller Modellirung und alles Helldunkels das nüchterne Aussehen colorirter Zeichnungen. Bei seiner Formgebung dagegen ist es gerade das einseitige Streben nach Naturwahrheit, was die Schönheit beeinträchtigt und ungünstig auf unser verwöhntes Auge einwirkt. In dieser Beziehung erscheint Dürer im Allgemeinen abhängig von der Wirklichkeit und ihren zufälligen Erscheinungen. Die Körperbildung ist durchweg eine alltägliche, nicht selten sogar häßlich bis zur Carricatur; die Gewandung hält meistens an der Tracht der Zeit fest, und wo er sich zu einer großartigeren, mehr idealen Gesammtanordnung des Wurfs versteigt, verkümmert er die Wirkung durch das scharfbrüchige, knitterige Wesen der Falten, welches dem nordischen Realismus, namentlich aber der Nürnberger Schule eigen ist.

Wer indeß Dürers Bedeutung nur nach seinen, im Verhältniß zu seinen übrigen Arbeiten, spärlich vorhandenen Gemälden beurtheilen wollte, würde zu einer höchst ungerechten Schätzung seines künstlerischen Wesens gelangen. Zwar treten auch hier die großen Vorzüge vor Augen, die seine Kunstweise vor den Leistungen der cisalpinischen Künstler in der zweiten Hälfte des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts auszeichnet; aber in weit höherem Grade steigert sich das Verhältniß zu Gunsten des großen Nürnbergers, wenn man den reichen Schatz der Poesie ins Auge faßt, den er in seinen Handzeichnungen, seinen Holzschnitten und Kupferstichen der Nachwelt hinterlassen hat. Dort offenbart sich erst vollständig die unerschöpfliche Fülle seiner Phantasie, der Reichthum und die sittliche Höhe seiner Gedanken, die Zartheit seiner Empfindung, die Leichtigkeit und Un-

mittelbarkeit, mit welcher Feder, Kohle oder Grabstichel seinem Gedankenfluge folgen, den Linien und Formen eine überaus lebendige, wenn auch oft geräuschvolle, Bewegung gewähren und den Geberden und dem Gesichtsausdrucke eine tiefinnerliche, mitunter leider nur durch den Zug zum Absonderlichen und Wirkungsvollen getrübte Wahrheit zu verleihen im Stande sind.

Albrecht Dürer war der Sohn eines gleichnamigen Goldschmieds, welcher im Jahre 1455 von Ungarn nach Nürnberg, der zu jener Zeit hochberühmten Pflanzschule deutscher Gewerbthätigkeit, einwanderte, nach zwölfjähriger Dienstzeit die junge Tochter seines Meisters, Barbara Haller, heirathete und 1468 das Nürnberger Bürger- und Meisterrecht erwarb. Ein geschickter Arbeiter, genoß der alte Dürer einen wohlgegründeten Ruf, den seine trefflichen Charaktereigenschaften nur noch mehr zu heben im Stande waren. „Er hat — wie sein Sohn in seinen Tagebuche berichtet — von männiglich gut Lob gehabt, denn er hielt ein ehrbar und christlich Leben, war ein geduldiger Mann und sanftmüthig, gegen Jedermann friedsam und er war fast (sehr) dankbar gegen Gott.“ Ein Zeugniß von der Achtung, in welcher der biedere Goldschmied bei seinen Mitbürgern stand, gewährt unter Anderem der Umstand, daß die Rathsherren ihn bei Abwesenheit der geschworenen Meister zum Prüfungsmeister bei der Schau der Goldschmiedearbeiten bestellten.*)

Der goldene Boden des Handwerks scheint bei Dürers Vater in Folge eines überreichen Kindersegens — Albrecht, von 18 Kindern das dritte, wurde am 20. Mai 1471 geboren — nicht ausgiebig genug gewesen zu sein, um mehr aufzubringen, als was für den Unterhalt der Familie ausreichte; was er in den ersten Jahren seiner Selbständigkeit erübrigte, verwandte der Vater, um sich ein eigenes Haus in der Nähe des Burgbergs zu kaufen. Albrecht zählte damals fünf Jahre. Der Knabe wuchs zur Freude seiner Eltern heran, von deren übrigen Kindern nur zwei jüngere Söhne das männliche Alter erreichten.**) Sitteneinfalt, Gottesfurcht und herzliche Liebe walteten im Hause der Eltern und übten eine nachhaltige Einwirkung auf das weiche und empfängliche Gemüth des Sohnes. Den Lehren und Ermahnungen des Vaters, „dessen höchstes Begehren war, daß

---

*) Baader, Beiträge. S. 34.

**) Andreas, der das Handwerk des Vaters ergriff, und Hans, der, 18 Jahre jünger als Albrecht, von diesem die Kunst der Malerei erlernte.

er seine Kinder wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und Menschen angenehm würden", schenkte Albrecht die größte Aufmerksamkeit und der geweckte Sinn des Knaben bestimmte die Eltern, ihn in die Schule zu schicken: eine Wohlthat, welche damals nur wenigen Kindern der Mittelklassen zu Theil wurde.

Nachdem Albrecht sich die dürftigen Kenntnisse im Lesen, Schreiben und Rechnen angeeignet und damit die Stufe des Wissens erstiegen hatte, über welche damals der ungelehrte Laienstand nicht hinauskam, nahm ihn der Vater in die Lehre und unterwies ihn im Goldschmiedehandwerk. Aber „ihn trug seine Lust mehr zur Malerei als zum Goldschmiedewerk" und da der Vater die Einsicht gewann, daß der Wunsch des Sohnes ein durch Anlagen und Fähigkeiten wohlberechtigter war, so entschloß er sich, obwohl ungern, da Albrecht in seinen 15. Jahre schon „sauberlich arbeiten" konnte, ihn zu dem berühmtesten Malermeister Nürnbergs, Michael Wohlgemuth, in die Lehre zu geben.

Zwischen Kunst und Handwerk bestand dazumal noch keine Scheidung. Michael Wohlgemuth lieferte ebensowohl handwerksmäßige Arbeiten wie Dürer, der ältere, kleine Kunstwerke aus Gold und Silber schuf; denn der Goldschmied damaliger Zeit war auch der Erfinder seiner Formen, war Zeichner und Modelleur zugleich für die Erzeugnisse seiner Werkstatt. Da außerdem das Graviren in Metall zum Betrieb des Goldschmiedehandwerks gehörte und diese Beschäftigung zur Kupferstecherei überleitete, so war der junge Dürer für seinen Beruf ohne Zweifel schon in vieler Beziehung vorbereitet, als er bei Meister Wohlgemuth in die Lehre trat. Wohl nur aus diesem Grunde mag die Dauer der Lehrzeit auf die verhältnißmäßig kurze Zeit von drei Jahren festgestellt worden sein.

Michael Wohlgemuth war ein rüstiger Arbeiter aber eine ziemlich nüchterne Seele. Sein Geschäft blühte, und von weit und breit flossen ihm Aufträge auf Altarwerke und Stiftungsbilder zu. Der größere oder geringere Grad künstlerischer Ausführung dieser Arbeiten hing wahrscheinlich lediglich von der Summe Geldes ab, die dafür bedungen war, so daß für schlechten Lohn nur gemeine Gesellenarbeit geliefert wurde. Der Ehrgeiz des Künstlers war dem biedern Wohlgemuth völlig fremd, und es ist dies kaum zu verwundern bei der niedern Stufe des zu jener Zeit in Deutschland herrschenden Kunstgeschmacks. War es doch den Bestellern der bedeutendsten Arbeiten für Kirchen und Kapellen — wenn es Private waren — nicht eigentlich um eine künstlerische Ausschmückung des betreffenden Raumes zu thun,

sondern nur um das eigene Seelenheil, dem man durch fromme Stiftungen dieser und anderer Art Vorschub leisten wollte. Das Hauptbestreben Wohlgemuths war darauf gerichtet, durch grelle Charakteristik die heiligen Geschichten und Legenden, die er malte, dem Begriffsvermögen der großen Menge so nahe wie möglich zu rücken. In den Physiognomien seiner Apostel und Heiligen zeigt sich keine Spur von Idealität: sie sind mitsammt der Bekleidung dem Nürnberger Straßenleben entnommen und geberden sich wie die gewöhnlichsten Alltagsmenschen. Noch unangenehmer fällt dieser rohe Realismus bei denjenigen Charakteren auf, die das böse Princip vertreten und, als Widersacher des Göttlichen und Heiligen nicht abschreckend und häßlich genug geschildert werden konnten. Eine scharfe Formbezeichnung mit unangenehmen Ecken und Brüchen kommt hinzu, um den Eindruck noch widerwärtiger zu machen. Was konnte Dürer in einer solchen Schule gewinnen? Nicht viel mehr als eine größere Uebung im Zeichnen, das Bereiten der Farben, das Zurichten der Leinwand oder der Holztafeln und die Handhabung des Pinsels. Seinen geistigen Gesichtskreis vermochte das Vorbild des Lehrers nicht zu erweitern. Wer weiß was Dürer erreicht haben würde, wenn ein edlerer Geist die ersten Keime seines Talentes gepflegt und gehütet hätte!

Dürer wird froh gewesen sein, als er nach beendeter Lehrzeit, während welcher ihm die rohen Gesellen Wohlgemuths oft das Leben schwer gemacht hatten, seine Wanderjahre antreten konnte. Schon früh dazu geneigt, über die Ereignisse seines Lebens Buch zu führen und sich selbst über sein Thun und Lassen schriftlich Rechenschaft abzulegen*), hat er uns leider über diese für seine künstlerische Entwickelung bedeutungsvollste Zeit keine Aufzeichnungen hinterlassen. Er berichtet nur, daß er im Jahre 1490 nach Ostern ausgezogen und 1494 nach Pfingsten heimgekehrt sei. Wahrscheinlich nahm er seinen Weg über die durch ihre Malerwerkstätten berühmten Orte Süddeutschlands nämlich Augsburg, wo der ältere Holbein und Thomas Burkmair wirkten, dann Ulm, wo um diese Zeit Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner blüthen und Kolmar, welche Stadt dem Martin Schongauer oder Schön, dem größten deutschen Maler und Kupferstecher jener Zeit, seine Berühmtheit verdankte. In Kolmar hielt

*) Dürers eigenhändige Mittheilungen nebst anderen unsere Meister betreffenden Documente erschienen, als ein höchst werthvoller Beitrag zu seiner Lebensgeschichte, gesammelt in den „Reliquien Albrecht Dürers. Nürnberg 1828."

sich Dürer, wie wir mit Sicherheit von anderer Seite wissen, im Jahre 1492 auf. Vermuthlich hatte er Empfehlungen an die Brüder des einige Jahre vorher verstorbenen Schonganer, von denen der eine Maler, die andern zwei Goldschmiede waren; denn er wurde von diesen „ehrlich (mit Ehren) empfangen und freundlich gehalten“. Ein vierter Bruder, ebenfalls Goldschmied, wohnte in Basel. Auch diesen besuchte Dürer, aber wahrscheinlich noch ehe er nach Kolmar ging. Das letzte Ziel seiner Wanderschaft war Straßburg*).

Von seiner Thätigkeit während dieser Wanderjahre sind nur wenige Spuren vorhanden. Das Museum zu Basel besitzt ein mit dem Monogramm Dürers und der Jahreszahl 1491 bezeichnetes Gemälde, auf zwei Tafeln die Anbetung d. heil. drei Könige darstellend. Aus demselben Jahre stammt vermuthlich eine Handzeichnung in der Albertinischen Sammlung zu Wien, deren Gegenstand, drei geharnischte Reiter, welche in einem engen Felsenthale von Todtengerippen angefallen werden, dem Baseler Todtentanze entnommen zu sein scheint.**)

Als Dürer in sein väterliches Haus zurückkehrte, hatte der Vater bereits Sorge getragen, den Sohn anständig zu verheirathen. Die „gute alte“ Zeit verfuhr in Bezug auf Ehebündnisse meist praktisch und verstandesgemäß. Die Herzensneigung spielte dabei die geringste Rolle; denn die Abgeschlossenheit des häuslichen Lebens brachte es mit sich, daß gewöhnlich erst, nachdem der Handel zwischen den Eltern abgeschlossen war, der Bräutigam die nähere Bekanntschaft seiner Braut machte. Die Fälle mögen selten gewesen sein, wo die in Sitten und Ehren erzogenen Söhne und Töchter dem Abkommen der Eltern ihren Eigenwillen entgegengesetzt hätten. So fügte sich denn auch Albrecht, für den das vierte Gebot wohl eine tiefere und umfassendere Bedeutung als heutzutage hatte, ohne Weiteres den väterlichen Absichten, von denen er die Ueberzeugung hatte, daß sie nur auf sein eignes Beste gerichtet waren. Er machte auch nach gewöhnlichen Begriffen keine schlechte Partie, denn Hans Frey gab seiner Tochter eine Mitgift von 200 Gulden (über 1000 Gulden nach heutigem Gelde), eine bei den damaligen Preisverhältnissen nicht geringe Summe. Da Agnes Frey außerdem hübsch von Ansehen und ohne Zweifel gut und religiös erzogen war, so mußten auch Dürer die äußeren Umstände, unter denen er die

*) v. Eye, Dürer's Leben. S. 34.

**) Ebend. S. 34.

Verbindung einging, als durchaus zufriedenstellend erscheinen. Zieht man dabei in Betracht, daß der Bräutigam einer der schönsten Männer seiner Zeit war und mit der angenehmen äußeren Erscheinung ein seelensgutes Herz und eine friedfertige Gemüthsart verband, so waren nach menschlichem



Die drei apokalyptischen Reiter, nach einem Holzschnitt Dürers.

Ermessen alle Vorbedingungen zu einer glücklichen Ehe gegeben. Aber der Erfolg lehrte, daß dieser Verbindung einer der wichtigsten Factoren fehlte, um beiden Theilen das Leben angenehm zu machen, die Uebereinstimmung

der Charaktere und der Lebensziele. Bei Frau Agnes herrschte der berechnende Verstand vor, dem der materielle Erfolg der Thätigkeit über Alles geht, bei Dürer hatten Glücksgüter nur Bedeutung als Mittel, um sich geistige Genüsse zu verschaffen und die Kreise der Erfahrung und des Wissens weiter zu ziehen. Zur Ausgleichung dieser Gegensätze fehlte das vermittelnde Element, da die Ehe kinderlos war. Hätte ihnen der Himmel Kinder verliehen, so würde Dürer vielleicht ein besserer Haushalter und seine Frau eine weniger strenge „Rechenmeisterin" geworden sein. So aber war die Frau ganz allein auf den Mann angewiesen und hing ihren Launen nach. In beschränkten Verhältnissen aufgewachsen, konnte sie in den weitgehenden Bestrebungen Dürers kaum mehr als thörichte Liebhabereien erblicken, während die geringe Sorge, welche ihr Gatte in geschäftlichen Dingen an den Tag legte, ihr gewiß nicht selten gerechten Anlaß zu Klagen gab. Dürer selbst war sich seiner Schwäche in dieser Beziehung bewußt und räumte, wohl oder übel, der Frau eine strenge Controle seiner Ausgaben und Einnahmen ein, weshalb er sie scherzweise seine „Rechenmeisterin" zu nennen pflegte. Im Uebrigen scheint das Regiment der Frau im Hause doch nicht so tyrannisch gewesen zu sein, als gemeinhin angenommen wird. Wenigstens beweist die Reise Dürers nach Italien, daß er sich aus Furcht vor einem ehelichen Gewitter nicht abhalten ließ, seine Ziele zu verfolgen. Und wenn gemeiniglich hervorgehoben wird, daß die häuslichen Verhältnisse der frischen und vollen Entwickelung seines Geistes hemmend entgegengetreten wären, so möchten wir in Hinblick auf dieses in damaliger Zeit schwierige und mit Fährlichkeiten verknüpfte Unternehmen, eher die gegentheilige Behauptung aufstellen, daß der geringe Grad von Anziehungskraft, welche das Familienleben für ihn hatte, seinen künstlerischen Bestrebungen eine größere Freiheit gab. Erst in späteren Lebensjahren mag das eheliche Ungemach Dürers für die Dauer niederdrückend auf sein weiches Gemüth eingewirkt haben, als er, der jugendlichen Spannkraft des Geistes beraubt, zu kränkeln begann, während die Früchte seiner Arbeit den Wünschen und Erwartungen der Frau nicht entsprechend waren, wie wir das im weiteren Verlauf seines Lebens sehen werden.

Nur wenige Wochen nach seiner Heimkehr fand schon die Hochzeit Dürers statt, der mit der jungen Gattin das noch jetzt nach ihm benannte und in Ehren gehaltene „Dürerhaus" in der Zisselgasse (jetzt Dürerstraße) zu Nürnberg bezog. Um dieselbe Zeit wurde er Meister und lieferte als Probearbeit eine Zeichnung: Orpheus, von Bacchantinnen gemiß-

handelt. Der „antikische" Stoff wurde vielleicht absichtlich von ihm gewählt, um zu beweisen, daß er sich bereits mit den neuen Ideen befaßt hatte, welche damals von Italien her auf Künste und Wissenschaften zu influiren begannen. Zwei noch in Wien vorhandene Handzeichnungen aus demselben Jahre, ein Bachanal und ein Kampf zwischen Tritonen und Najaden geben noch ein weiteres Zeugniß von seinem Interesse für das wiedererwachte Studium des classischen Alterthums. Doch war es seiner grunddeutschen Natur verwehrt auf das antike Formgefühl einzugehen, und das ins Deutsche übersetzte Griechenthum nimmt sich bei ihm wunderlich genug aus.

In den ersten Jahren seiner Selbständigkeit hatte Dürer Mühe, sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Größere Aufträge flossen dem unbekannten Künstler nicht zu, und seine hauptsächlichste Beschäftigung scheint in Zeichnungen für Holzschnitte bestanden zu haben, mit denen man Flugblätter, Büchertitel und den Büchertext selber zu illustriren pflegte. Um sich im Malen zu üben, mußte er sich seine Aufgaben selbst stellen. Die nächste Aussicht auf Gewinn bot ihm das Portraitfach, und so sehen wir denn, wie er theils zu seiner Uebung, theils wohl aus kindlicher Zuneigung in den Jahren 1497 und 1498 seinen Vater mehrmals abbildete. Drei derartige Portraits, mit der Jahreszahl bezeichnet, sind noch vorhanden. Das eine, im Besitz des Herzogs von Northumberland in Sionhouse, unweit London, zeigt eine höchst lebendige Auffassung, ist leicht aber sehr geistreich in zeichnender Weise gemalt und von sehr warmer wahrhaft leuchtender Färbung.*) Ein zweites mit der Aufschrift:

„Das malt ich nach meines vatters Gestalt
Da er war siebenzig Jar alt"

befindet sich in der Münchener Pinakothek und ein drittes in den Uffizien zu Florenz. An denselben Orte bewahrt man auch ein aus dem Jahre 1498 stammendes Selbstportrait des Künstlers. Bekannter ist das Bildniß in welchem er im Jahre 1500, wo er 28 Jahre alt war, sich selbst darstellte. Dasselbe, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, bestätigt die Nachricht gleichzeitiger Schriftsteller, daß Dürer einer der schönsten Männer gewesen, von hohem schlanken Wuchse, breiter Brust, zartem Ebenmaß des Bau's und regelmäßigen Gesichtszügen. Sein Antlitz zeugt von hohem Adel der Gesinnung, verbunden mit freundlicher Milde, während die blitzen-

*) Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederländischen Malerschulen. I. S. 202.

den Augen das Feuer seines regen Geistes verrathen. Seine Kleidung ist sorgfältig gewählt und nicht ohne Kostbarkeit. Man sieht daran, daß Dürer, wenn auch fern von eitler Ziererei, sich der Reize seiner Gestalt bewußt war und dieselben gern durch schmucke Tracht zu heben suchte. Dasselbe Wohlgefallen an seinem Aeußeren bekundet sich in der Sorgfalt, mit welcher er sein Haar ordnete, dessen braune Locken zu beiden Seiten auf die Schultern herabflossen. Endlich gedenken wir noch eines weiblichen Portraits, welches aus dieser Zeit stammt. Es stellt die schöne Tochter eines Nürnberger Patriziers, Namens Katharina Fürleger, in ihrem 18. Jahre dar. Dies treffliche Gemälde, welches er mit besonderer Sorgfalt ausführte, hat nach verschiedenen Wanderungen seinen Weg in die Speck-Sternburg'sche Gemäldesammlung in Lützschena bei Leipzig gefunden. Verwandt mit demselben ist ein als Maria Magdalena charakterisirtes Frauenbild in dem Städel'schen Institute zu Frankfurt, bei welchem das Haar, statt in schönen dichten Zöpfen nach der Sitte der Zeit aufgebunden, völlig gelöst auf die Schultern herabfließt.

Mit Uebergehung einiger unbedeutenden Andachtsbilder begegnen wir zunächst einem größeren Werke Dürers in dem Jahre 1498 oder 1499. Es ist dies das Baumgärtner'sche Altarwerk, ehemals in der Kirche des Katharinenklosters zu Nürnberg befindlich, jetzt in der Münchener Pinakothek*). Das Mittelbild stellt nach dem hergebrachten Schema die Geburt Christi dar und behandelt den Gegenstand in einer wenig ansprechenden, keineswegs edlen Auffassung. Vortrefflich dagegen sind die Bildnisse der Stifter, welche uns unter den Gestalten der heiligen Eustachius und Georg als geharnischte Ritter in Begleitung ihrer Pferde vorgeführt werden. Es sind die Brüder Lukas und Stephan Baumgärtner, zu welchem letzteren Dürer in einem nahen freundschaftlichen Verhältniß stand. In ebenso derb realistischer Weise ist die Anbetung der h. drei Könige in den Uffizien zu Florenz, vom Jahre 1504, dargestellt. Wenn die Nachricht glaubhaft ist, daß dieses Gemälde in Folge eines Auftrags von Seiten Friedrichs des Weisen, Kurfürsten von Sachsen, angefertigt wurde, so läßt sich annehmen, daß Dürers Name damals schon in weiteren Kreisen zu hohem Ansehen gelangt war. Und in der That war sein Ruf bereits über die Alpen gedrungen, wo man Dürers Talente, wenn auch widerwillig, mehr Bedeutung zumaß als im eignen Vaterlande. Es waren indeß nicht seine Malereien,

*) S. Waagen, a. a. O. S. 203.

sondern seine Holzschnitte und Kupferstiche gewesen, welche als Herolde seines Ruhmes in alle Welt gegangen waren, wo sich nur Interesse an den bildenden Künsten zeigte.

Dürer wurde ohne Zweifel durch zwei Rücksichten bestimmt, seine Hauptthätigkeit den vervielfältigenden Künsten zuzuwenden. Einmal flossen ihm Aufträge zu solchen Arbeiten in reicherem Maße zu, dann aber war seinem regen Geiste das künstlerische Schaffen Bedürfniß und mit leichter Feder entwarf er die Bilder, welche in seinem Innern wie phantastische Traumgestalten aufstiegen oder bei Beobachtung der Natur und des Lebens zur Darstellung reizten. Um aber diese Erzeugnisse seines Geistes materiell verwerthen zu können, dazu war die Malerei nicht geeignet, da ein eigentlicher Markt für Gemälde in Deutschland nicht vorhanden war. Dahingegen regte sich in der großen Volksmenge seit Erfindung der Buchdruckerkunst und den gleichzeitigen Entdeckungen auf dem Gebiete der Natur- und Weltkunde ein lebhaftes Verlangen nach geistiger Unterhaltung und Belehrung. Eine Verbildlichung dessen, was man las, lesen hörte oder von denen, die lesen konnten, sich erzählen ließ, mußte überall günstige Aufnahme finden, zumal in den Binnenländern, wo man auf den häuslichen Herd angewiesen, außerhalb des Hauses in dem Maße keine geistige Zerstreuung fand, wie sie der Genuß der freien Natur im Süden und das reiche öffentliche Leben in den völkerversammelnden Seestädten gewährte. Die leicht herstellbaren und eine fast unbeschränkte Zahl von Abdrücken gestattenden Holzschnitte boten die geeignetste Form, um diesem populären Kunstbedürfniß entgegen zu kommen.

Das erste größere Unternehmen, mit welchem Dürer in die Reihe der Verleger von sogenannten „Kunstbriefen" trat, war eine Reihe von 15 Darstellungen zur Offenbarung St. Johannis. Nichts ist bezeichnender, bemerkt v. Eye*), sowohl für den Dürer'schen als für den deutschen Geist überhaupt, als die Wahl dieses Gegenstandes. An eine vollkommene künstlerische Bewältigung des überschwenglichen Stoffs war kaum zu denken, und ein italienischer Künstler der damaligen Zeit mit der in der ganzen Nation vorherrschenden formgebenden, idealisch bildenden Kraft begabt, würde sich schwerlich daran gewagt haben. Aber der deutsche Muth hat sich von jeher nur zu gern mit Dingen beschäftigt, die um einen Schritt über das Erreichbare hinausliegen, und unsere Phantasie hält das Unendliche grade für

*) v. Eye, a. a. O. S. 130.

groß genug, um sich darauf zu ergehen. Ein besonderes Verdienst Dürers war es in dem gegebenen Falle, daß er mehr leistete, als manchem Anderen möglich gewesen sein würde. Hinter seinem Muthe blieb die Kraft nur wenig zurück; er fand im Bereiche seiner Mittel für den jenseitigen Inhalt würdige, sprechende Formen und verwaltete den von außen sich aufdrängenden Reichthum so, daß es in den meisten Fällen gelang, ihn zu einheitlichen, abgerundeten Bildern zu gestalten.

Wir können hier nur einzelne dieser Blätter*), die sich namentlich durch großartige Auffassung und echt poetische Motive auszeichnen, hervorheben. Die drei apokalyptischen Reiter ist ein, später oft in Anlehnung an die Dürer'sche Composition behandelter Gegenstand. Das Blatt stellt die Vernichtung der sündigen Menschheit mit ergreifender Macht dar. Phantastisch gekleidet stürmen die drei Repräsentanten des göttlichen Zornes, der eine mit dem Bogen, der zweite mit dem Schwerte, der dritte mit der Wage auf schweren Rossen durch die Lüfte dahin, den ernsten Blick in die weite Ferne gerichtet, wohin ein Engel in den Wolken ihnen den Weg weist. Neben ihnen ganz im Vordergrunde reitet auf knochigem Gaul die entsetzliche Schreckensgestalt des Todes. Unter ihm gähnt die Hölle, um zu verschlingen, was sein Roß zu Boden tritt. Theils schon gestürzt, theils im Niedersinken begriffen und sich angstvoll umblickend, sehen wir am Boden die dem Verderben geweihte Menschheit, repräsentirt durch eine Gruppe von Individuen, welche verschiedenen Ständen angehören. Da ist nirgends Flucht, nirgends Rettung vor dem fürchterlichen Verhängniß, welches mit Sturmesgewalt Hohe und Niedere, Reiche und Arme, Priester und Laien schonungslos dem Tode und der Hölle preisgiebt. — Noch erhabener und tief tragisch ist die verwandte Darstellung der vier Engel vom Euphrat, welche den vierten Theil der Menschheit tödten. Die Composition ist reicher und mannigfaltiger und dabei vortrefflich abgewogen. — Einfacher aber von ebenso bewältigender Kraft des Ausdrucks und großartiger Gewandung ist die Figur des Erzengels Michael, der den Satan in Gestalt eines Drachen bekämpft. Der Kampf geht in der Luft vor. Mit furchtbarer Wucht setzt der Engel seine Lanze auf den Hals des scheußlichen eidechsenähnlichen Ungethüms, dessen Sturz wir im nächsten Augenblicke erwarten müssen, wo die aufs höchste angespannte Kraft des Engels ihre

*) Vortrefflich nachgebildet nebst anderen Dürer'schen Holzschnitten im Albrecht Dürer-Album. Nürnberg 1862.

Wirkung äußert. Im Gegensatz zu diesen wildbewegten Compositionen gewährt die Darstellung der vierundzwanzig Aeltesten und der Auserwählten vor dem Stuhle des Lammes ein ruhiges Bild der Himmelswonne und Seligkeit. Trotz der großen Zahl der Figuren, im Ganzen 49, wird der Künstler nirgends monoton und langweilig, namentlich zieht die Schaar der Aeltesten an, echt patriarchalische Gestalten mit bedeutenden Köpfen und ausdrucksvollen Physiognomien.

Dürer war 27 Jahr alt, als er diese Holzschnitte veröffentlichte (1498). Da die Zeichnungen schon früher und nach und nach entstanden sein werden, so sind sie mehr als alles Andere Zeugniß seines frühreifen Talents. Die Ausführung des Holzschnitts überließ er höchstwahrscheinlich anderen Händen, da es in Nürnberg an Formschneidern nicht mangelte*). Auch der Druck wird schwerlich von Dürer ausgeführt sein, und wenn er sich als Drucker nennt, so soll dies wohl nur bedeuten, daß er der Veranstalter des Drucks, der Verleger, ist. Der Buchdruck leistete damals in Nürnberg das Ausgezeichnetste. Anton Koberger, Dürers Taufpathe, beschäftigte bereits 24 Pressen und hatte schon im Jahre 1478 die berühmte Koberger'sche Bibel mit Holzschnitten gedruckt. Dieser Bibel ist der Text entnommen, mit welchem Dürer die Rückseite der Illustrationen zur Apokalypse bedrucken ließ. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er Koberger'sche Pressen für den Druck seiner Werke in Anspruch nahm.

Der buchhändlerische Erfolg, den Dürer mit der Herausgabe seines ersten Holzschnittwerkes hatte, war anlockend genug, um einen Maler, Hieronymus Greff in Straßburg, zum Copiren derselben für einen Nachdruck zu veranlassen, der 1502 in Straßburg erschien. Dürer selbst veranstaltete mehrere Auflagen, darunter auch eine mit lateinischem Text. Die späteren erschienen mit kaiserlichem Privilegium gegen Nachdruck.

Außer dieser Bilderreihe erschienen von Dürer bis zum Jahre 1506 noch mehrere andere einzelne in Holzschnitt ausgeführte Zeichnungen, deren Aufzählung uns hier zu weit führen würde. Wichtiger als diese ist eine Anzahl Kupferstiche, die er in demselben Zeitraume ausführte. Nur ein Theil derselben gehört dem Stoffe nach der heiligen Geschichte und Legende an, die übrigen fallen in den Kreis des Genre, der Allegorie und des Thierstücks. Unter den ersteren bemerken wir die Maria mit der Meerkatze, in

*) Rettberg, Nürnbergs Künstlerleben. S. 72. Passavant, Peintre-graveur I. S. 72 ff.

ganz genreartiger Auffassung mit landschaftlichem Hintergrunde. Zu Füßen der Gottesmutter kauert eine angekettete Meerkatze, damals ein Gegenstand des Luxus für vornehme Häuser. Mutter und Kind, letzteres mit einem Vogel spielend, sind nichts weniger als ideal gedacht, sondern schlicht und anspruchslos als ein Stück Menschendasein ohne höhere Beziehungen dargestellt. Auf den Stichen der andern Gattung begegnen wir mehreren Bauern, einem Koch und einer Köchin, dem sogenannten kleinen und großen Pferde (zwei plumpe meisterhaft gezeichnete Gäule) und einem Haufen Soldaten, lauter Gegenstände unmittelbar aus dem Leben geschöpft und zum Theil durch einen Zusatz des derben Humors jener Zeit gewürzt, endlich dem Türken mit seiner Frau, ein für sein Jahrhundert gewiß sehr interessantes Blatt, wo die Türkenfurcht noch eine große Rolle spielte. Dem höheren, novellistischen Genre gehört eine Dame zu Pferde an, welche von einem Hellebardier begleitet wird; zwischen beiden scheint ein vertrauliches Verhältniß zu bestehen. In Bezug auf die Technik des Stiches verdient besondere Hervorhebung das Wappen mit dem Todtenkopf (1503). Als Wappenhalter figuriren eine hohe üppige Frauengestalt und ein zottiges Ungethüm von einem Menschen, welches sich hinter ihr vorbeugt, um sie zu küssen. Die Idee erinnert an einen charakteristischen Zug der Zeit, welche durch Pest, Kriegsgefahr und anderes Mißgeschick oft plötzlich aus schwelgendem Genusse aufgeschreckt wurde. Hinter jeder Festfreude lauert ein böser Dämon, hinter jedem Sinnengenuß die schauerliche Gestalt des Todes. So sieht man auch hier ein Weib, welches, reich geschmückt, vielleicht die Umarmung eines schmucken Ritters erwartet und statt dessen beim Umwenden den geschwänzten Flüchtling der Hölle erblicken wird. Die mährchenhaften Spukgestalten des germanischen Alterthums, welche das Christenthum nicht verscheucht, sondern nur umgebildet und karrikirt hatte, tauchen sodann in den vier Hexen auf, nackte abschreckend häßliche Weiber, welche vor der Höllenpforte stehen. — Von den allegorischen Darstellungen erwähnen wir das sogenannte kleine Glück, ein nacktes Weib, welches, auf einer Kugel stehend, sich auf einen schwankenden Rohrstab stützt und dem Hoffenden nichts bietet als eine Distel, die sie in der Hand hält; der Traum, einen alten Mann schlafend darstellend, den der Dämon der Lüsternheit beschleicht, um ihn mit einem Blasebalge ins Ohr zu blasen; diese Operation zaubert dem Schlafenden neckende Gestalten vor, darunter ein nacktes Weib, welches sich flüsternd zu ihm wendet; ein geflügelter Amor besteigt indeß die Stelzen und liefert eine überaus

treffende Verspottung alter Gecken, die sich noch in Liebesträumen wiegen; das sogenannte große Glück, von Dürer selbst Nemesis genannt, eine nach einem häßlichen Modell gezeichnete Weiberfigur mit großen Flügeln, auf einer Kugel schwebend. Das unerfreuliche Blatt gewinnt an Interesse durch die bis ins Detail ausgeführte Landschaft einer Gebirgsgegend, welche, nach Sandrart, den Geburtsort von Dürers Vater darstellt.



Das kleine Glück. Nach einem Kupferstiche Dürers.

Von den Handzeichnungen Dürers, welche aus derselben Zeitepoche (1504) stammen, nehmen die zwölf Blätter zu einer Passion Christi, welche in der Albertinischen Sammlung zu Wien aufbewahrt werden, die erste Stelle ein (lithogr. von Pilizotti). Sie sind auf grüngrundirtes Papier mit der Feder gezeichnet und in den Lichtern weiß gehöht. Großartige Auffassung, lebendige Charakteristik und klare Anordnung legen in diesen Blättern Zeugniß für die fortgeschrittene Meisterschaft des Künstlers ab. Die gleichen Eigenschaften besitzt eine Kreuzabnahme, welche von Agin-

court, der sie in der Villa Aldobrandini zu Rom sah, durch den Stich bekannt gemacht ist. Vielleicht bildet dieselbe den Entwurf zu einen Gemälde, welches, von Dürer dem Nürnberger Goldschmied Hans Glim geschenkt, in der Predigerkirche zu Nürnberg aufgestellt war, später aber, von dem Sohne jenes Glim verkauft, spurlos verschwunden ist.

Trotz seiner rastlosen Thätigkeit, welche er namentlich in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in hohem Grade und nicht ohne Nachtheil für seine körperliche Wohlfahrt anspannte, vermochte Dürer keine Schätze zu sammeln, sei es nun daß er, wie wir wissen, nicht immer seinen Vortheil wahrzunehmen wußte, sei es, daß die Sorge für seine Mutter und seine jüngeren Geschwister ihn freudigen Herzens manches Opfer bringen ließ. Der Vater starb im Jahre 1502 an der Ruhr, tiefbetrauert von dem frommen Sohne, in dessen Aufzeichnungen über diesen Todesfall der Zufall uns ein rührendes Zeugniß seiner liebenswürdigen Herzenseinfalt und seines gottergebenen Gemüths aufbewahrt hat. Nach des Vaters Tode nahm Dürer den jüngsten Bruder Hans, der damals 12 Jahr alt war, zu sich in die Lehre und sandte den damals 18jährigen Bruder Andreas, den Goldschmied, auf die Wanderschaft. Seine Mutter zog erst zwei Jahre später zu ihm, nachdem Alles verzehrt war, was der Gatte ihr hinterlassen hatte. Sie führte aber, wie aus einigen Andeutungen in Dürers Briefen hervorzugehen scheint, nach wie vor eine abgesonderte Wirthschaft, und wir dürften wohl kaum irren, wenn wir den Grund dazu in dem herrschsüchtigen Charakter der Schwiegertochter zu finden glauben.

Es läßt sich denken, daß Dürer bei aller kindlichen Zuneigung zu seiner Mutter, bei aller Pflichttreue als Gatte, bei aller Freude an seinem Berufe und seiner Arbeit, im häuslichen Leben nicht die Elemente fand, welche einem regen, wißbegierigen, nach großen Zielen ringenden Geiste Befriedigung gewähren. Ihm war es Bedürfniß seine Ideen mit denkenden Männern auszutauschen und im ernsten oder heiterem Gespräch sich geistig zu erfrischen und innerlich zu bereichern. Dazu fehlte es denn auch in Nürnberg nicht an Gelegenheit; denn die Stadt vereinigte, wie schon erwähnt, außer einem Kreise tüchtiger Künstler, wie Adam Kraft, Peter Vischer, Veit Stoß, auch eine Anzahl verzüglicher Gelehrter in ihren Mauern. Zu manchem derselben trat Dürer in freundschaftliche Beziehungen, zu keinem indeß in ein so nahes, fast inniges Verhältniß wie zu Willibald Pirkheimer, der ein gründlicher Kenner der alten Sprachen und Literaturen, des römischen Rechts und der Geschichte mit seiner Gelehrsamkeit die Gewandtheit eines erfahrenen

Geschäftsmannes verband, seiner Vaterstadt als Rathsherr, politischer Unterhändler und Heerführer sehr wichtige Dienste leistete und auch von den Kaisern Maximilian und Karl V. mehrfach zu diplomatischen Geschäften ausersehen wurde. Die Freundschaft dieses vielseitig gebildeten, lebensheitern und liebenswürdigen Mannes war für Dürer von unschätzbarem Werthe. Willibald Pirkheimer stammte aus einem der alten Geschlechter, die allein zur Bekleidung von Regierungsämtern berechtigt waren. Etwa ein halbes Jahr älter als Dürer, verlebte er die ersten Kinderjahre mit diesem in nächster Nachbarschaft; denn Dürers Eltern wohnten zuerst in einem Hintergebäude des Pirkheimerschen Hauses. Vielleicht gab dieser Umstand die erste Grundlage für die spätere Freundschaft beider Männer, wenn auch anzunehmen ist, daß der Patrizier schwerlich seine Zuneigung an den niedriggeborenen Handwerkersohn verschenkt haben würde, hätte dieser nicht durch den Adel seines Geistes die niedrige Geburt vergessen machen; denn Pirkheimer war im Grunde seines Herzens Aristokrat, und bei der damals noch strengen Abwägung der Standesunterschiede darf es uns nicht Wunder nehmen, daß auch Dürer, wie aus seinen Briefen ersichtlich, die höhere gesellschaftliche Stellung des Freundes stets respectirte und trotz aller Vertrautheit und Derbheit, mit welcher er sich ausdrückt, doch immer der gehorsame Diener bleibt, der sich mit dem „ersamen weisen Herrn Wilbolt pirkhamer, seinem günstigen Herrn“ nicht auf eine Stufe zu stellen wagte. Im Jahre 1497 kehrte Pirkheimer aus Italien zurück, wo er sieben Jahre lang, zuletzt in Padua, den Studien obgelegen hatte. Nachdem er darauf im folgenden Jahre, als Befehlshaber des Nürnberger Contingents, am Kriege gegen die Schweizer theilgenommen, ließ er sich dauernd in seiner Vaterstadt nieder. Sein Haus wurde der Sammelplatz der besten Gesellschaft, und einheimische und fremde Gelehrte fanden ein gastliches Dach bei dem mit Glücksgütern reichbedachten Freunde der neubelebten Wissenschaften. Neben einem Erasmus von Rotterdam, Reuchlin, Melanchthon und Hutten glänzte Pirkheimers Name in der vorderen Reihe der Humanisten, welche zu jener Zeit den Kampf gegen die theologische Bevormundung der menschlichen Vernunft begannen und dem Wissen eine selbständige Stellung neben dem Glauben zu erringen bemüht waren. Pirkheimer hielt freilich in diesem Kampfe nicht aus und zog sich, gleich Erasmus, bedächtig zurück, als sich der gelehrte Streit aus der Studierstube auf den offenen Markt verpflanzte und mit dem Auftreten Luthers einen volksthümlichen Charakter und damit unübersehbare Dimensionen annahm. Es würde zu weit führen, hier näher zu

verfolgen, welche Einwirkungen die reformatorischen Ideen auf das Nürnberger Leben äußerten. Es genügt uns zu wissen, daß der Protestantismus einen wohlbereiteten Boden fand, und daß Pirkheimer an der Befreiung der Geister lebhaft theilnahm, wenn er dieselben auch später gern wieder gebannt hätte, als sie gar zu toll und zügellos die Ruhe und den Frieden der Reichsstadt dauernd gefährdeten. Die Aufgabe, welche seinem gelehrten Freunde auf dem Gebiete der Wissenschaft zugefallen war, vollzog Dürer auf dem Felde der Kunst mit ebenso geringer Absicht wie jener, ein Werkzeug des Schicksals, nur von dem allgemeinen Drange der Zeit getragen, die dem Menschen, als dem edelsten Geschöpfe Gottes, seine rechte Stellung innerhalb der erschaffenen Dinge wiederzuerobern und ihm Freiheit und Würde zurückzugeben berufen war.

Wir haben schon Eingangs der Ursachen gedacht, welche Dürer abhielten, sich von den kirchlich-mittelalterlichen Voraussetzungen einerseits und andererseits von dem derben Realismus der Schule völlig zu befreien. Auch in der zweiten Periode seiner Meisterschaft, die wir mit seiner, 1505 unternommenen, italienischen Reise beginnen lassen, drang er nicht bis zur gänzlichen Befreiung seiner Kunstweise von romantischen, nationalen und lokalen Ueberlieferungen durch; aber schon sehen wir, wie die phantastischen Nebelgestalten seiner Phantasie, von der Sonne der Schönheit beleuchtet, zu einfacheren, faßbaren Gebilden sich verdichten und uns menschlich näher rücken, wenn es ihm auch nur in einzelnen Fällen gelingt, das geistig Bedeutende vor den zufälligen Erscheinungen des Lebens durch einen höheren Adel der Form, durch würdigere Haltung, maßvollere Bewegung und edlere Gesichtsbildung auszuzeichnen.

Der Entschluß, sich nach Italien, dem gelobten Lande der Künste, aufzumachen, reifte bei Dürer ohne Zweifel infolge der Anregungen, die ihm der Verkehr im Hause Pirkheimers gab. Dieser selbst vermochte bei den einflußreichen Verbindungen, die er jenseits der Alpen, namentlich in Venedig, hatte, wo die deutschen Kaufleute eine ansehnliche Korporation und eine selbständige Kirchengemeinde bildeten, das Unternehmen des Freundes durch Empfehlungen zu unterstützen und schoß Dürer auch eine kleine Summe vor, da dessen Baarschaft für die Reise nicht ausreichte. Mit einer Anzahl fertiger Arbeiten, kleinen Malereien, Holzschnitten und Kupferstichen bepackt, machte sich Dürer gegen Ende des Jahres 1505 zu Pferde auf die Reise. Sein Name war in Venedig schon nicht mehr unbekannt, ja seine Arbeiten, namentlich in Kupferstich, gaben demselben einen so gewichtigen Klang, daß

wir uns nicht über die ehrenvolle Aufnahme wundern dürfen, die er bei seinen Landsleuten und allen wohlmeinenden Freunden der Kunst, selbst unter den „Welschen", fand. Gleichzeitig begreifen wir aber auch die feindselige Stellung, welche viele venetianische Maler Dürer gegenüber einnahmen, indem diese unter dem Ansehen, welches ihr deutscher Berufsgenosse gewann, zu leiden fürchteten.*) Während unser Meister sich durch die ihm erwiesenen Ehren geistig gehoben fühlte, that die Freundschaft des alten braven Giovanni Bellini seinem Herzen wohl.**) Anfangs trübten noch die Sorgen um seine Familie und um den erhofften Verdienst den Genuß, welchen ihm das Kunst- oder Verkehrsleben in Venedig darbot; als aber Pirkheimer ihn über erstere beruhigt hatte, und ihm gleichzeitig ein großer Auftrag für die Kirche der deutschen Gemeinde zu Theil wurde, ging seine Seele in lauter Freudigkeit auf. Er ließ sich's nun in Venedig wohl sein und suchte auch seine persönliche Erscheinung und sein äußeres Auftreten mit dem Ansehen in Einklang zu setzen, welches er als Künstler genoß. Seine Briefe an Pirkheimer aus dieser Zeit athmen eine heitere, lebensfreudige Stimmung und ergehen sich in einem überaus gemüthlich humoristischen Tone, indem er bald seine eignen Liebhabereien, bald Pirkheimers Neigungen und Leidenschaften treffend, aber niemals verletzend, zur

---

*) . . . „Es sind viel artiger Gesellen unter den Wälschen", schreibt er an Pirkheimer, „die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es Einem am Herzen wohl thut: vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger, Pfeifer, Kunstverständige, sehr edelgemuthe, rechtliche, tugendsame Leute — und thun mir viel Ehr und Freundschaft"; weiter heißt es: „Es sind hier aber auch die untreusten, verlogenen, diebischen Bösewichter, wie ich glaubte, daß sie auf dem Erdreich nicht leben; und wenn's Einer nicht wüßte, so gedächte er, es wären die artigsten Leute auf der Welt." — Vor diesen wird er von seinen Freunden gewarnt, welche ihm rathen nicht mit den Malern zu essen und zu trinken. Diese benutzen seine Compositionen (Kupferstiche) zu ihren Gemälden und nachher sprechen sie darüber ab und sagen, daß sie nicht „antikischer Art" seien. Allein Giov. Bellini hat ihn in Gegenwart vieler angesehener Herren gelobt, hat ihn besucht und gebeten, ihm Etwas zu malen, „er wolle es ihm gut bezahlen . . . . ."

**) Der Nestor der venetianischen Maler kam trotz seines hohen Alters oft zu Dürer und bewunderte namentlich die Feinheit und Schärfe, mit welcher dieser Pelzwerk und Haar zu malen wußte. Eine hübsche Anekdote erzählt uns, Bellini habe sich eines Tages von Dürer einen jener Pinsel erbeten, womit er solche Dinge male, worauf Dürer ihm einen der gewöhnlichen Pinsel gereicht habe; Bellini, in der Meinung, nicht recht verstanden zu sein, habe seine Bitte deutlicher wiederholt, sich aber erst über Dürers Entgegnung, daß er Alles mit derselben Sorte Pinsel male, beruhigt, nachdem dieser mit einer Locke von langem Frauenhaar vor den Augen des staunenden Venetianers die Probe abgelegt.

Zielscheibe des Witzes macht.*) Das Gemälde für die deutsche Gemeinde vollendete Dürer im Sommer 1506. Es stellt eine Krönung Mariä dar und kam, nachdem es Kaiser Rudolf II. aus besonderer Vorsorge auf

*) Ein Beispiel seiner heitersten Laune giebt ein am 18. August 1506 geschriebener Brief, den er mit einer aus dem Italienischen, Lateinischen und Deutschen corrumpirten Anrede eröffnet, gleichsam als wolle er sich scherzend auf die Stufe des Gelehrten stellen. Es behagt ihm schlecht für Pirkheimer tausenderlei Kleinigkeiten, Schmucksachen, Parfumerien u. s. w. neben Büchern, Teppichen und anderen Dingen besorgen zu müssen, da er stets fürchtet betrogen zu werden, und Pirkheimer mit der Art der Besorgung nicht immer zufrieden gewesen ist. „Es reimt sich gar übel", schreibt er, „wenn sich solche Landsknechte (Anspielung auf Pirkheimers Heerführung) mit Zibet schmieren. Ihr wollt auch noch ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefallet, so sei es ausgerichtet. Wenn Ihr noch ein so lieblicher Mensch wäret, wie ich, so thäte es mir nicht Zorn . . . . . Auch will ich sehen nach den Kranichsfedern. Ich habe noch keine gefunden; aber Schwanenfedern, womit man schreibt, — davon sind hier viele. Wie, wenn Ihr einstweilen davon auf die Hüte stecktet! . . . . Ich dankte Euch für Alles, was Ihr mir Gutes thut, wenn Ihr mich nur unbehelligt ließet mit den Steinen! . . . . . Was meint Ihr, daß mir an solchem Dreckwerk liege? Ich bin ein Gentilom zu Venedig worden" . . . . . Der nächste Brief von Pirkheimer hatte ihm muthmaßlich etwas die Laune verdorben, da seine Frau dem Freunde, wie aus Dürers Antwort hervorgeht, aufs Zimmer gerückt war, um über ihren Gatten und sein langes Ausbleiben Klage zu erheben. Nach verschiedenen andern Grüßen trägt er ihm auch einen an seine „Rechenmeisterin" auf und zeichnet daneben die Fratze eines zornigen Weibes. Er hat ihr und der Mutter hinreichend Geld gesandt, weshalb er sich leichter über den Zorn der Frau Agnes hinwegsetzen kann, zumal da es ihm sonst nach Wunsch gegangen ist. Hat er doch seine große Tafel vollendet und alle Maler zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen sei er wohl gut, aber mit Farben wisse er nicht umzugehen! „Item," schließt er in heiterer Laune, seines neuen Costüms gedenkend, „mein französischer Mantel läßt Euch grüßen und mein welscher Rock auch." In späteren Briefen macht sich Dürer über die eitle Ruhmbegierde des Freundes lustig, der ihm, muthmaßlich mit starkem Farbenauftrag, seine Erfolge als Gesandter Nürnbergs am Hofe des Markgrafen von Brandenburg geschildert hat: „Wie ist uns beiden so wohl, so wir uns gut dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr eun woster Weisheit. So man uns glorificiret, so recken wir die Hälse über uns und glaubens, so steht etwa ein böser Lecker dahinter, der spottet unser . . . . Mich gedünkt gleich, ich sehe Euch vor dem Markgrafen stehen und wie Ihr liebliche Rede thut, grade wie wenn Ihr um die Rosenthalerin buhlt, so krümmt Ihr Euch . . . . So mir aber Gott heim hilft, weiß ich nicht, wie ich mit Euch leben soll, Eurer großen — Weisheit halber. Aber froh bin ich Eurer — Tugend und Güte wegen und Eure Hunde werdens gut haben, daß Ihr sie nicht mehr lahm schlagt. — Aber so Ihr so groß geachtet daheim seid, werdet Ihr nicht mehr auf der Gasse mit einem armen Maler reden dürfen" . . . . . . Welcher Frohsinn und welche Lebenslust Dürer um diese Zeit beseelt, leuchtet übrigens am treffendsten aus seinem Wunsche hervor, auch noch das Tanzen zu lernen. Das Vergnügen war ihm aber zu kostspielig, da er für zweimaligen Besuch der Schule dem Meister einen Dukaten geben mußte, — „da kount mich kein Mensch mehr hinaufbringen".

den Schultern starker Männer von Venedig nach Wien hatte tragen lassen, später in das Prämonstratenser-Stift Strahow bei Prag, wo es sich noch unter dem Namen des Rosenkranzfestes befindet. Außer der Hauptfigur, der von zwei schwebenden Engeln gekrönten Maria, umfaßt das Bild noch eine große Anzahl Figuren, Kaiser, Pabst und andere Würdenträger, welche alle mit Rosenkränzen bedacht werden, der Pabst vom Christuskind, der Kaiser von der Gottesmutter, alle übrigen von Kinderengeln. Dürer und Pirkheimer figuriren im Hintergrunde als bescheidene Zuschauer. Obwohl ganz im germanischen Sinne gedacht, macht sich der italienische Einfluß doch schon in den Putten bemerkbar, namentlich ist das lautespielende Engelskind zu Füßen der Maria eine den Venetianern entlehnte Idee. Dürer erhielt für dies Gemälde nur 85 Dukaten, obwohl er, wie er Pirkheimern klagt, in der Zeit, die er darauf verwandt, nämlich fünf Monate, wohl 200 Dukaten hätte verdienen können, wenn er andere Arbeiten nicht ausgeschlagen hätte, um dieses zu vollenden. Von Venedig ging er noch nach Bologna, wo er ebenfalls sehr ehrenvoll aufgenommen wurde. Sein Hauptzweck bei diesem Ausflug war, sich in der Perspektive näher unterrichten zu lassen. Von einem Abstecher nach Mantua, wo er den alten Andrea Mantegna, einen der ersten Begründer der Kupferstecherkunst, aufzusuchen trachtete, hielt ihn die Nachricht von dessen Tode zurück. Er wendete sich daher wieder nach Venedig, wo er sich noch im Anfange des Jahres 1507 aufhielt. Obwohl ihn die Venetianer zu halten suchten und die Regierung ihm ein Jahrgehalt von 200 Dukaten anbot, eilte er nun doch nach fast anderthalbjähriger Abwesenheit zurück nach seiner geliebten Heimatstadt.

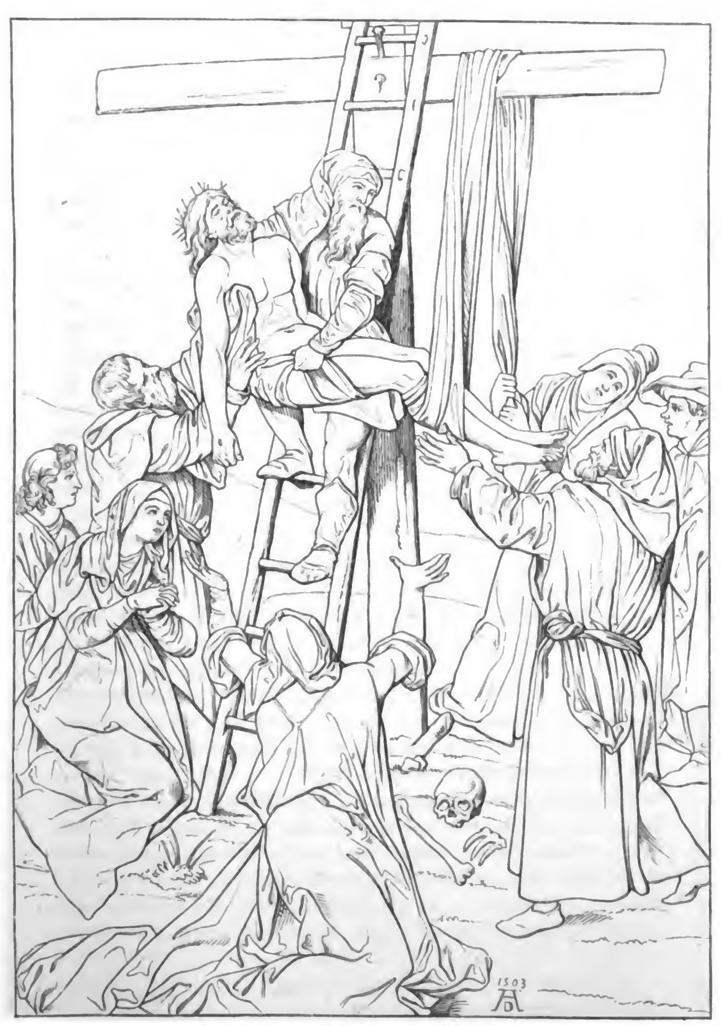
Ueber seine künstlerische Thätigkeit während seines italienischen Aufenthalts ist wenig bekannt geworden, und das Bekannte außer dem schon erwähnten Gemälde von geringer Bedeutung. Desto wichtiger sind die Arbeiten, welche er gleich nach seiner Rückkunft unternahm. Die erste war eine Darstellung des Sündenfalles auf zwei Tafeln, lebensgroße, nackte Figuren von vortrefflicher Zeichnung und warmer Färbung. Diese Malerei, welche als eine unmittelbare Frucht seiner venetianischen Studien anzusehen ist, kam aus dem Besitze Kaiser Rudolfs II. in das Museum zu Madrid. Ein verwandtes Bild (Wiederholung?) findet sich im Palast Pitti zu Florenz. Sodann führte er für den Kurfürsten von Sachsen, Friedrich den Weisen, der, eine glänzende Ausnahme von der großen Zahl deutscher Fürsten jener Zeit, ein lebhaftes Interesse für die schönen Künste an den Tag legte, die Marter der Zehntausend unter Zugrundelegung seines denselben Gegenstand be-

handelnden Holzschnitts in einem Oelgemälde, aus. „Wie Michelangelo,“ bemerkt Waagen*) zu diesem Bilde, „in seinem berühmten Carton von dem Gegenstande der, nach dem Zeichen zum Kampfe, in größter Hast aus dem Bade im Arno kletternden und sich aufkleidenden, florentinischen Krieger Veranlassung genommen, seine hohe Meisterschaft in den augenblicklichsten und anstrengendsten Bewegungen, den kühnsten Verkürzungen zur Geltung zu bringen, so hat Dürer offenbar diesen Gegenstand benutzt, um nicht allein von seinem Wissen in diesen Beziehungen, sondern auch von Allem, was er in der Färbung, Modellirung und im Vortrag des Pinsels vermochte, ein Zeugniß zu geben. Für kein anderes Bild hat er so viele treffliche Naturstudien gemacht, und in der großen Zahl der bewegtesten Motive, der schwierigsten Verkürzungen ist nicht blos die große Meisterschaft, sondern in vielen auch die Schönheit zu bewundern.“ Dürer selbst war mit dem, was er geleistet, in hohem Grade zufrieden, wahrscheinlich auch der Kurfürst. Desto weniger befriedigt war der Künstler aber von dem Lohn den er, wie vorher bedungen, dafür erhielt, nämlich 280 Gulden.**) Das Gemälde kam durch Schenkung an Kaiser Rudolf II. und wird jetzt im Belvedere zu Wien aufbewahrt.

Trotz der übeln Erfahrungen, die Dürer durch Vorausbedingung eines zu geringen Preises nun schon mehrfach gemacht hatte, ließ er sich doch noch während der Arbeit an jenem Gemälde bestimmen, einen neuen Auftrag auf ein Altargemälde von einem reichen Handelsherrn, Jacob Heller in Frankfurt am Main, anzunehmen. Die Haupttafel sollte eine Himmelfahrt Mariä darstellen, die Flügelbilder die Martyrien des heil. Jacobus und der heil. Katharina. Der für das Ganze bedungene Preis betrug 130 Gulden (circa 700 Gulden nach jetziger Münze). Als Dürer bereits über ein ganzes Jahr an dem Werke gearbeitet hatte, und die Freude an der eigenen Schöpfung seinen Fleiß und seine Sorgfalt in der Ausführung, je näher dem Ziele, um so mehr anspornte, reute ihn der niedrige Preis, den er dafür bedungen, und er versuchte in bescheidener Weise den Besteller zu einer Erhöhung der Summe zu bewegen. Dieser schon ärgerlich über die lange Zeit, die ihn der Künstler hingehalten, gerieth darüber

*) Waagen a. a. O. I. Seite 207.

**) „Ich habe schier ein ganzes Jahr daran gemacht, schreibt er in einem Briefe an Jac. Heller in Frankfurt, und wenig Gewinnes daran, denn mir wird nicht mehr denn 280 Gulden rhein. dafür, verzehrt's Einer schier darob.“



Die Kreuzabnahme. Nach einer Dürerschen Federzeichnung.

vollends in Harnisch und führte deshalb über Dürer bei dem Schwiegervater desselben, mit dem er in Geschäftsverbindung stand, die bitterste Beschwerde. Dürer, bei seiner Ehre angegriffen, erwiderte, daß er seiner Pflicht nachkommen werde und trotz des niedern Preises das Werk, so gut er es vermöge, auszuführen gedenke. Da sich die Vollendung aber bis zum Sommer hinzog, so verlor Heller endlich die Geduld, und trug seinem Geschäftsfreunde Hans Imhof auf, Dürern zu sagen, er möge das Gemälde behalten. Damit wäre nun Dürer gern zufrieden gewesen, da er, wie er wiederholt versichert, sein Werk um 300 fl.*) in Nürnberg jederzeit anbringen konnte; als er aber sah, daß es dem Besteller mit jener Aeußerung nicht Ernst gewesen, siegte seine angeborene Gutmüthigkeit über das materielle Interesse; doch verlangte er nun, wenn Heller mit dem Gemälde zufrieden sei, die vorher gewünschten 200 fl. Dies wurde zugestanden, und am 28. August ging das Gemälde, wohlverpackt und von den besten, fast väterlichen Ermahnungen und Rathschlägen in Betreff der Aufstellung, Behandlung und Conservirung begleitet, nach Frankfurt ab. Heller war denn auch von der Ausführung so zufrieden gestellt, daß er Dürers Frau statt des damals üblichen Trinkgeldes („der Verehrung") einen Schmuck zum Geschenk machte, und Dürers Bruder, Hans, der an den Flügeln mitgearbeitet hatte, mit 2 Gulden bedachte. Als ein Zeichen, daß auch er von dem schließlichen Ausgange des Handels befriedigt sei, sandte Dürer später noch eine Zeichnung für den Rahmen, mit welchem Heller das Bild zieren lassen wollte.

Wir haben dieses Handels ausführlicher gedacht, weil derselbe in vieler Beziehung für den Charakter Dürers sowohl wie für das Verhältniß zwischen Auftraggeber und Künstler bezeichnend erscheint. Von besonderer Wichtigkeit ist derselbe noch deshalb, weil er der nächste Anlaß war, daß Dürer Palette und Pinsel wieder bei Seite legte, um künftig „seines Stechens zu warten", da beim „Kleibeln" Nichts herauskomme. Doch — sehen wir uns nach dem Verbleib dieses nach anderthalbjähriger Arbeit mit eben so viel Fleiß und Freude auf der einen, wie Verdruß und Sorge auf der andern Seite, hergestellten Dürerwerks um. Lange Jahre hing es in der Dominikanerkirche zu Frankfurt über dem Grabmal des Bestellers, von den kunstliebenden Besuchern jener Stelle als ein Meisterwerk ersten Ranges angestaunt, und von den Mönchen, die es den fremden Herren und Reisenden aufschlossen,

*) Später bot ihm ein Liebhaber sogar 400 Gulden und Dürer hatte Noth den zudringlichen Kunstfreund abzuwehren.

als eine Quelle reichen Gewinnes wohl in Ehren gehalten. Fünfhundert Jahre unveränderter Schönheit hatte Dürer seinen Farben, bei sorgsamer Pflege des Werkes, beigemessen und bei der ihm eigenthümlichen, nie wieder erreichten Technik, die Dauer seines Colorits wohl nicht zu hoch angeschlagen. Er mochte schwerlich ahnen, daß einmal eine Zeit kommen werde, welche die Werke der Kunst aus den Gotteshäusern entfernen würde, um sie in großen, mit schweren Geldopfern gegründeten Sammlungen zu vereinigen. Dies Schicksal traf auch sein bewundertes Altarwerk. Es wanderte im Jahre 1618 in die Galerie des Kurfürsten von Bayern und wurde hier bei dem Schloßbrande im Jahre 1674 ein Opfer der Flammen. An Stelle des Urbildes trat eine jetzt im Städelschen Institut befindliche Copie, die gerade hinreicht, um uns den Untergang des ursprünglichen Werkes auf's Tiefste beklagen zu lassen.

Wie schon bemerkt, brachten die übeln Erfahrungen, die er bei seinen Malereien gemacht hatte, Dürer zu dem Entschlusse, sich wieder mit Holzschnittzeichnungen und der Kupferstecherei zu befassen. Die glänzendsten Früchte seiner Thätigkeit in den nächsten Jahren bot er dem deutschen Volke in vier Blattfolgen dar, von denen drei das Leben und Leiden des Erlösers, die vierte das Leben der Jungfrau Maria zum Gegenstande haben. Von den ersteren, unter dem Namen der Passionen bekannten, gab er zwei in Holzschnitt heraus, eine größere in Folio, eine kleinere in Quart. Die dritte, ebenfalls in Quart, stach er in Kupfer. Die kleine Holzschnittpassion ist die umfangreichste, indem sie auch noch das alte Testament in den Kreis der Darstellung zieht und den Fall und die Erlösung der Menschheit als ein Zusammengehöriges, der christlichen Anschauung gemäß, zum Vorwurf nimmt. Obwohl die Blätter dieser drei Illustrationen des Evangeliums nicht alle auf gleicher Stufe künstlerischer Durchbildung stehen, so zeugt doch der bei weitem größte Theil von dem lebendigen Gefühl für Schönheit, Adel und einfache Würde, welches Dürer in seinen reiferen Jahren beseelte. Die Elemente phantastischer und gemeinbürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stellung ein, und der Hauptgedanke tritt fast überall mit Klarheit und Schärfe vor Augen. Die Auffassung des leidenden Erlösers — wir weisen vorzugsweise auf das Titelbild und die Gefangennahme Christi in der großen Passion hin — ist nicht selten von einer Hoheit, einer wahren Gottmenschlichkeit, wie sie uns nur bei den größten Meistern der goldenen Zeit begegnet. Wunderbar ist dabei die Fülle und der Reichthum, über welchen Dürers schöpferische Kräfte schalten; denn wie oft er auch

denselben Gegenstand behandelt, immer weiß er ihm eine neue Seite abzugewinnen oder ihn in andere Formen zu kleiden. Man begreift daher, welch' eine Fundgrube seine Holzschnitte und Kupferstiche für die Maler selbst fremder Völker und späterer Zeiten wurden, und wie sehr diese Blätter geeignet waren, für Nachstecher und Nachdrucker eine Quelle des Gewinns zu werden. Mehr als sechszig Blätter wurden allein von Marcantonio Raimondo nachgestochen und haben nicht weniger den Ruhm als das Glück des berühmten Italieners gründen helfen, während dem Schöpfer dieser Werke, trotz aller kaiserlichen Schutzbriefe, der geringe Lohn seiner Mühen nur zu oft durch die räuberischen Eingriffe der Nachstecher verkümmert wurde. Die beiden Holzschnittpassionen erschienen zuerst im Jahre 1511, die Kupferstichpassion im Jahre 1513.

Gleichzeitig mit den Holzschnittpassionen veröffentlichte Dürer das Leben der Maria, eine Reihenfolge von 20 Holzschnitten, zu welchen, wie zu jenen, der Benedictinermönch Chelidonius den versificirten lateinischen Text lieferte. Während in den Passionen das Pathos vorwaltet und der Ernst der historischen Darstellung die Erscheinungen der gemeinen Wirklichkeit möglichst fern hält, greift Dürer bei der Schilderung der Schicksale Maria's wieder tief hinein in das ihn umgebende Volksleben. Seine Erzählung ist ungezwungen, gemüthlich, wo es der Gegenstand gestattet, heiter gefärbt und mit humoristischen Einfällen gewürzt. Augenscheinlich bedurfte der Künstler, der es mit seiner Kunst wie mit seinem Glauben im höchsten Grade ernst nahm, der Abwechselung und Erholung, wenn er seine Gedanken in das Mysterium des Christenthums versenkt und für das Höchste und Heiligste einen Ausdruck gefunden hatte. So spielt denn in die Geschichte der Maria das bunte Treiben auf Markt und Straßen und das gemüthliche Leben in den vier Wänden einer Nürnberger Häuslichkeit hinein. Wo an Stelle der Straße oder des geschlossenen Raumes die freie Landschaft tritt, gewinnt diese einen bedeutenden Platz, da die Figuren meist klein gehalten sind und für die Entwickelung eines Hintergrundes den nöthigen Raum gewähren. Abgesehen von einzelnen Absonderlichkeiten, die auf Rechnung der deutschen Vorliebe für das Phantastische kommen, von gewissen Derbheiten und Geschmacklosigkeiten, zu welchen den Künstler die Sitten seiner Zeit verführten, zählen die meisten dieser Holzschnitte mit ihrer reichen Fülle gemüthvoller Poesie zu den Werken Dürers, welche unserer modernen Gefühls- und Anschauungsweise am ehesten zusagen dürften; denn hier ist das Leben, Lieben, Hoffen und Leiden des Menschenherzens in seinem Zusammenhange mit der Natur

und Welt in ewig wahren Zügen und am freiesten von nationalen Angewöhnungen und specifisch christlichen Rücksichten niedergeschrieben. Die deutsche Localfärbung stört bei dieser genrehaften Auffassung der heiligen Geschichte und Legende viel weniger, als bei einer historisch-dramatischen Behandlung, für welche Natur, Volk, Tracht und Geschmacksbildung der Italiener den Künstlern jenseits der Alpen eine bei weitem entsprechendere Grundlage boten.

Außer diesen zusammenhängenden Reihenfolgen lieferte Dürer während derselben Zeit noch eine große Anzahl einzelner Holzschnitte und Kupferstiche. Viele derselben stehen in einem geistigen Zusammenhange mit den Passionen und dem Leben der Maria und führen die dort gegebenen Darstellungen weiter oder tiefer aus. Wir merken unter diesen eine heilige Familie, Holzschnitt vom Jahre 1511, an. (Maria und Anna, mit dem Jesusknaben schäkernd, sitzen unter einem Baume, hinter ihnen schaut Joseph dem muntern Kinde zu, während der alte Joachim mit demselben eine Neckerei zu treiben scheint; in der einen Hand eine Nelke, in der andern einen Rosenkranz haltend, ist der Großvater offenbar im Begriff dem Knaben die erstere anzubieten, um sie, wenn dieser zugreift, ebenso schnell wieder zurückzuziehen wie den Rosenkranz, mit welchem er den gleichen Scherz im Augenblick vorher ausgeführt hat). Ferner von demselben Jahre: eine Darstellung der heil. Dreieinigkeit, ebenfalls und zwar mit bewunderungswürdiger Meisterschaft in Holz geschnitten. (Gott Vater, in Gestalt eines Greises von majestätischer Würde, erscheint in der Höhe umgeben von einer Engelschaar, um den gekreuzigten Sohn zu sich emporzuheben. Die Engel tragen die Leidenswerkzeuge. Unter dieser sanft bewegten Gruppe, in welcher sich das menschliche Mitgefühl der Himmlischen für die Leiden des Erlösers in ergreifender Weise ausspricht, stürmen die Winde, als riesige Köpfe personificirt, einher und erregen nach allen Seiten das Gewölk gleichsam, um den Anblick des himmlischen Vorgangs den Augen der sterblichen Menschheit zu entziehen).

Denselben Gegenstand bearbeitete Dürer in gleichem Jahre, nur ausführlicher, als eine Verehrung der heil. Dreieinigkeit*) in einem großen Altargemälde, dem einzigen, zu welchem er sich seit seinem verdrießlichen Handel mit Jakob Heller hatte entschließen können. Es war für die kleine Kapelle des Landauer Brüderhauses bestimmt, einer milden Stiftung,

*) Denkmäler der Kunst, Taf. 83 A.

welche 1501 von zwei ehrsamen Nürnberger Bürgern gegründet wurde. Die Composition zeigt eine streng symmetrische Anordnung. Gottvater eine würdevolle Greisengestalt mit der päpstlichen Krone, hoch oben in der Mitte auf dem Regenbogen thronend, hebt das Kreuz mit dem todten Heiland empor. Ueber ihm flattert, von einer Engelglorie rechts und links flankirt, die Taube des heil. Geistes. Ihm zur Rechten und Linken schwebt je eine Schaar größerer Engel, von denen die beiden dem Kreuz zunächst befindlichen den goldenen Mantel des Weltschöpfers ausbreiten, während andere die Marterwerkzeuge tragen. Dann folgen zur Rechten und Linken Christi in zwei dicht gedrängten Gruppen auf der einen Seite heilige Frauen mit Palmzweigen, auf der andern heilige Männer, darunter David, Moses und der Täufer Johannes, alle in knieender Stellung verehrend aufblickend oder in stille Andacht versunken. Unterhalb dieser dem Himmel angehörigen Figuren füllen den unteren Raum des Bildes, aber ebenfalls schwebend, die gläubigen Erdenbewohner, Männer und Frauen, Geistliche und Laien, Kaiser, König, Bürger und Bauer, Bischof und Mönch. Den unteren Saum des Bildes schmückt eine weite Landschaft mit einer Stadt. Im Vordergrunde derselben nahe am Rande steht der Künstler selbst, eine kleine bescheidene Figur im Pelzmantel, mit der Hand eine Tafel stützend, auf welcher geschrieben steht: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. Die Ausführung des Gemäldes mit lasurartigen Farben ist höchst gediegen und sauber, der Faltenwurf durchweg großartiger und in breiteren Massen geordnet als ehedem, der Ausdruck der Köpfe größtentheils von sprechender Wahrheit. Betrachtet man aber die Gestalten im Einzelnen, so findet man nur bei Wenigen eine wirklich bedeutende Auffassung, eine Erhöhung des menschlichen Wesens über das Zufällige. Das Portraitartige herrscht durchweg vor und zwar in überwiegender Weise auf Kosten der Schönheit. Auch dieses Gemälde brachte Kaiser Rudolf II. an sich. Gegenwärtig bildet dasselbe eine Hauptzierde der Galerie des Belvedere zu Wien.

Obwohl Dürer während der nächstfolgenden Jahre noch eine Anzahl Malereien lieferte, so sind dieselben doch nur als Nebenbeschäftigung zu betrachten. Wirklich Bedeutendes darunter ist außer einigen Bildnissen (Brustbilder der Kaiser Karl des Großen und Sigismund, jetzt in der Kunstschule zu Nürnberg) nicht hervorzuheben. Seine Hauptthätigkeit blieb dem Kupferstich zugewandt. Von seinen zahlreichen Werken dieser Art können wir hier nur die drei berühmtesten genauer betrachten. Das erste ist der „Reuter“, auch Ritter, Tod und Teufel genannt. (Einsam, nur von

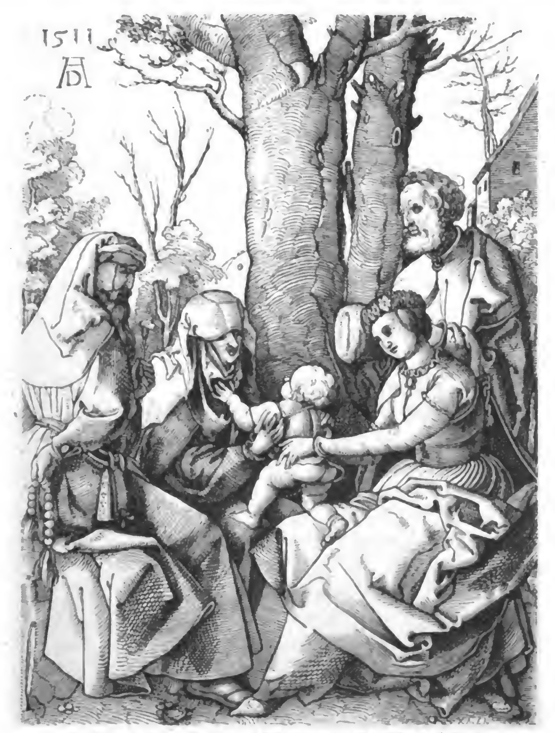
seinem treuen Hunde begleitet, reitet ein geharnischter Mann durch ein finsteres Thal. Da nahen sich ihm die furchtbarsten Scheusale, deren Anblick das Menschenherz mit kaltem Schauer ergreift, die Grauengestalt des Todes auf hinkendem Rößlein und das Schreckbild des Teufels in zottiger Thiergestalt. Aber ruhig zieht der Ritter seine Straße und schaut mit festem Blicke auf seinen Pfad, auf welchem ein Todtenschädel an grause Thaten vergangener Zeit erinnert. Mit sicherer Hand hält er die mächtige Lanze, und man sieht es seiner ernsten, in Kämpfen und Gefahren erprobten Stirne an, daß er jeden Augenblick bereit ist, die Waffe einzulegen, wer auch der Feind sei, der ihm entgegentritt). Gewiß gilt dieser wundervolle Stich, mit welchem Dürer dem untergehenden Ritterthum und dem scheidenden Mittelalter ein Ehrenblatt widmete, als das bedeutsamste Produkt, das aus der phantastischen Kunstrichtung hervorgegangen ist. Unwillkürlich mahnt uns dieser Ritter ohne Furcht und Tadel an die alten Helden- und Rittersagen unserer Voreltern, an die muthigen Verfechter des Rechtes, die Beschützer der Tugend und Besieger von Ungeheuern in Thier- und Menschengestalt. Ohne irgend welchen Grund hat man diesem Blatte eine tendenziöse Bedeutung untergeschoben und dasselbe auf Franz v. Sickingen, als den Vorkämpfer der Reformation, gedeutet. Sicher hat Dürer aber nichts Derartiges im Sinne gehabt, wie es denn überhaupt seiner weichen und versöhnlichen Gemüthsart durchaus fern lag, sich selbstthätig an den stürmischen Bewegungen seiner Zeit zu betheiligen, so großes Interesse er auch als Zuschauer dafür an den Tag legte. Im Uebrigen waren die Dinge im Jahre 1513, wo jener Kupferstich erschien, noch gar nicht so weit gereift, daß die große Spaltung der christlichen Welt schon erwartet werden konnte. Die Figur des Ritters entlehnte Dürer dem Baumgärtnerschen Altar, auf dessen einem Flügel er, wie wir gesehen, seinen Freund Stephan Baumgärtner, als Ritter Georg charakterisirt, dargestellt hatte.

Einer ganz anderen Sphäre gehört der zweite Kupferstich an, dessen wir aus dieser Periode des Meisters gedenken, die Melancholie, wie Dürer selbst die weibliche Figur bezeichnet hat, welche auf diesem Blatte dargestellt ist. Die Benennung ist nach unserer jetzigen Terminologie nicht mehr zutreffend. Vielleicht mochte es Dürer ebenso wie uns schwer sein, für den Gedanken, den er darstellen wollte, eine knappe Bezeichnung zu finden. (Ein mächtiges Weib mit Flügeln kauert auf einem Steine innerhalb eines Hofraumes, von welchem aus der Blick über eine Brüstung auf das weite Meer fällt. Das von wirrem Haar umflatterte Haupt auf den Arm stützend,

ein Buch auf dem Schooße, einen Zirkel in der Hand, sitzt sie da in tiefes Sinnen versunken, das Auge starr und ziellos in die Ferne gerichtet; zu ihren Füßen liegen allerhand Werkzeuge: Säge, Hobel, Lineal u. s. w., dann ein schlafendes, schafähnliches Geschöpf, ein riesiges Vieleck, eine Leiter, ein Mühlstein, auf welchem ein geflügelter, mit einer Schreibtafel beschäftigter Knabe kauert, während über ihm an der Wand des Hauses Glocke, Sanduhr, Zauberquadrat und Waage angebracht sind.) Was Dürer schildern will, ist das zwecklose Grübeln des Menschen über die Geheimnisse der Natur und die Räthsel des Lebens, das zerfahrene Wesen eines Kopfes, der sich mit allen möglichen Dingen befaßt, ohne zu irgend einem faß- und nutzbaren Resultate zu gelangen. Aus seinem tiefsten Innern hat der Künstler diese wunderbare Weibsgestalt hervorgeholt. Ihrem melancholischen Wesen ist die Stimmung der Natur auf's Genaueste angepaßt. Am düstern Himmel sinkt die Sonne in das kalte Wasserbad und zaubert scheidend einen Regenbogen an das gewitterschwangere Firmament. Es ist kein irdisches Weib, was hier einsam am Meeresstrande, abgeschieden von dem fröhlichen Treiben der Welt, ihren Träumereien nachhängt und doch wieder ist es zu wirklich, kraftvoll und markig, um als bloße Allegorie, als eine frostige Verkörperung des Abstrakten zu gelten. Daher der mährchenhafte Zauber, womit dieses unheimliche Zwitterwesen in seiner unheimlichen Umgebung den Beschauer anzieht und gleichzeitig zurückstößt. Wie er in jenem Ritter einen Charakterzug seiner Nation verherrlicht hat, das treue Festhalten an dem Wege, der zum Ziele führt, den Seelenmuth, der nicht das Ergebniß eines flüchtigen Rausches, sondern einer thatkräftigen Ueberzeugung ist, so schildert Dürer hier eine andere Seite, wir möchten sagen einen Erbfehler der germanischen Natur, die Neigung Probleme zu lösen und darüber die praktischen Lebensaufgaben zu vergessen.

Anmuthiger und fesselnder ist der Blick in den Spiegel deutschen Wesens, den uns Dürer in einem dritten Kupferstich (1514) entgegenhält. Es ist ein Bild gemüthlichen Behagens, wie es der Aufenthalt in einem bequemlich eingerichteten Wohngemach deutscher Bürgerhäuser gewährt. Freundlich blickt die Sonne durch die kleinen runden Fensterscheiben und reflectirt ihre Strahlen in einem Spiegel. Ringsum im Zimmer erblicken wir den Hausrath wohlgeordnet, jedes Ding an seinem Platze: Tische und Bänke, Wandbrettchen und Leuchter, Rosenkranz und Bürste u. s. w. Aber das Alles steht und liegt nicht todt und verlassen umher, um nur zum Anschauen zu dienen. Man sieht es den Dingen an, daß sie, angenehm zugleich und nütz-

lich, im täglichen Gebrauche stehen, namentlich den Holzpantoffeln, die nachlässig unter die Bank geschoben sind. Es waltet ein stilles menschliches Wesen in diesen Räumen, einsam zwar auch, aber nicht vereinsamt. Die großen Pergamentbände in der Fensternische kündigen den Gelehrten an,



Die heilige Familie. Verkleinerte Nachbildung eines Dürerschen Holzschnitts.

der Kardinalshut an der Wand den ehrwürdigen Priester, der mit seinem Gott und der Welt in Frieden hier ruhige Tage verlebt, unbekümmert um das Treiben der Menschen und ihr eitles Jagen nach Gold, Macht und

Ehre. Es ist der h. Hieronymus, in dessen friedliche Klause uns der Künstler einführt. Der fromme Greis sitzt schreibend an einem kleinen Pulte. Nur das Geräusch seiner Feder unterbricht die Sonntagsstille des Gemachs. Sein treuer Begleiter, der Löwe, hat sich behaglich in die Sonne hingestreckt und scheint, den Schlaf abwehrend, den Augenblick zu erwarten, wo der Hausherr sich von der strengen Gedankenarbeit erhebt, um sich mit freundlichem Blicke zu ihm zu wenden. Neben ihm liegt sein Spielgenoß, ein Hund, den der Schlaf bereits übermannt hat.

Jener thatkräftige, entschlossene Ritter, dieses thatlose, in nutzlosen Projecten verkommene Weib und endlich der nicht zum Handeln, sondern nur zum Denken und Lehren berufene Gottesmann, welche wunderbare Gegensätze und doch wieder wie aus einem Geiste geboren, einem gemeinsamen Boden entsprossen! Fügen wir diesen dreien noch das tanzende Bauernpaar hinzu, welches Dürer in demselben Jahre stach, so erhalten wir ein weiteres Zeugniß von der Vielartigkeit und Biegsamkeit des Dürer'schen Kunstgeistes. Wahrhaft ergötzlich ist die plumpe Ausgelassenheit dieses bäurischen Ehepaars. Händen und Füßen sieht man die rauhe Arbeit an, mit der sie Tag für Tag um ihre Existenz ringen. Der Augenblick der Lust und des Vergnügens kommt ihnen selten, aber wenn er einmal kommt, da muß er auch genossen werden so lärmend und laut, wie es nur die Kehle und die Beine zulassen. — Aus der romantischen Sagenwelt, aus tiefsinnigen Gedankenspielen, aus der zum Idyll umgedichteten Legende sehen wir uns auf einmal mitten unter das Volk versetzt, dessen derber Lustigkeit wir von unserer höheren Bildungsstufe aus mit herzlichem Ergötzen zuschauen.

Während Dürer seit seiner Rückkehr aus Italien wieder mit rastloser Thätigkeit seinem Berufe oblag, veränderte sich wenig in den äußern Lebensumständen des Meisters. Im Jahr 1514 starb seine Mutter: ein Trauerfall, der ihn aufs Schmerzlichste berührte, wie aus dem Fragment einer Handschrift hervorgeht, in welcher er über dieses Familienereigniß ausführlich berichtet hat. Interessanter für uns ist die Kunde von den Beziehungen, welche er um dieselbe Zeit mit Rafael anknüpfte. Diesem schickte er als Tribut freiwilliger Huldigung ein Exemplar seiner Holzschnitt- und Kupferstichwerke und dazu sein, mit äußerster Feinheit in Wasserfarben ausgeführtes, Selbstportrait. Auf ganz feine Leinwand gemalt, wobei für die Lichter der weiße Grund des Zeuges ausgespart war, zeigte sich das Bild gleich schön auf beiden Seiten und wurde von Rafael sowohl, wie von dessen Schüler und Erben Giulio Romano als ein Meisterstück der Kunst außerordentlich

geschätzt und werth gehalten*). Als Gegengeschenk erhielt er dafür von Rafael eine Anzahl Skizzen und Studien. Eins dieser Blätter wird noch in der Albertinischen Sammlung in Wien aufbewahrt. Es ist der Entwurf zu einigen Figuren aus der Sarazenenschlacht in den vatikanischen Stanzen. Dürer hat dazu mit eigner Hand bemerkt: „1515 Rafael di Urbino, der so hoch beim Pabst geachtet ist gewest, der hat diese nackete Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen."

Inzwischen gewann Dürer als Künstler ein immer höheres Ansehen, ja sein Name galt bereits soviel, daß der Kaiser Maximilian durch seinen Rath Stabius den Auftrag zu einem weitschichtigen Unternehmen an ihn ergehen ließ. Man sollte denken, durch die kaiserliche Huld würde unserm Meister nunmehr eine neue glänzende Laufbahn eröffnet und ihm eine sorgenfreie Zukunft gesichert worden sein. Beides war, wie wir sehen werden, nicht der Fall. Kaiser Max hatte bei allem gelehrten Dilettantismus, der ihm eigen war, von der Aufgabe der Kunst nur einen sehr untergeordneten Begriff. Es fiel ihm nicht ein, das reiche Talent des deutschen Meisters zu großen monumentalen Schöpfungen zu verwenden; für ihn hatte Dürers Erfindungsgabe und Kunstfertigkeit nur insofern Bedeutung, als er dieselbe zur Ausführung einiger seiner absonderlichen Einfälle benutzbar fand. Die kaiserlichen Einfälle gingen zwar nicht weniger wie die kunstfördernden Pläne Julius' II. und Leo's X. darauf aus, der Nachwelt Erinnerungszeichen an den Glanz und die Herrlichkeit seiner Regierung zu hinterlassen, aber was würde ein Rafael gesagt haben, wenn man ihm zugemuthet hätte, ein Project auszuführen, wie es von Kaiser Max und seinem gelehrten Rathe ausgeheckt worden war?! Der Holzschnitt — nicht die Malerei — war dazu ausersehen, den nüchternen Ideen eines pedantischen Gelehrtenhirns Form und Körper zu leihen. Das Werk sollte aber nicht etwa in Gestalt eines Buches mit aufeinander folgenden Blättern, sondern in Form eines großen Triumphbogens von über 10 Fuß Höhe und 9 Fuß Breite ausgeführt werden. Das bauliche Gerüst dieses Bogens sollte den Rahmen für eine große Reihe geschichtlicher Scenen, allegorischer Figuren, Portraits und anderer Darstellungen bilden, Alles in Beziehung auf die Abstammung, die Herrschaft, auf Leben und Thaten des Kaisers. Dabei wurde der Künstler in allen Hauptsachen an die Ideen gebunden, die vom Kaiser und seinem Rathe

*) Vergl. S. 220.

angegeben waren, so daß er nur in Nebendingen — und diese sind denn auch am besten gelungen — für seine Phantasie freien Spielraum hatte. Mehrere Jahre brauchte Dürer zur Ausführung der Zeichnungen, welche, auf 92 Platten gebracht, von Hieronymus Resch, dem vorzüglichsten Formschneider Nürnbergs, ausgeführt wurden. Gleichzeitig mit dieser „Ehrenpforte Kaiser Maximilians“ entstanden die Randzeichnungen für das Gebetbuch, welches der Kaiser für seinen eigenen Gebrauch abgefaßt hatte. Dürer lieferte 23 dieser Verzierungen, die übrigen, acht an der Zahl, wurden von Lucas Cranach besorgt. Die Darstellungen sind größtentheils humoristischer Art, was uns nicht wundern darf, insofern Dürer sich dem Vorgange älterer Illustratoren anschloß. Für unsere Zeit würde ein Andachtsbuch, welches solcher Weise ausgeschmückt wäre, als das Werk eines Gotteslästerers erscheinen. Der Gefühlsweise des Mittelalters entsprach aber grade dieser schroffe Gegensatz des Heiligen und Profanen. Je strenger die Kirche ihr Maaß an Bet-, Buß- und Fastenübungen forderte, um so lebhafter äußerte sich das Verlangen nach einer Entschädigung für den Tribut, der dem Himmel zur Erlangung der Seligkeit gezollt wurde. Die kräftige, gesunde Menschennatur konnte mit der Vertröstung auf jenseitige Freuden nicht Haus halten, und da der Ablaß der Kirche das Sündigen bequem machte, so war es ganz natürlich, daß man nach abgethaner Andacht sich gern dem Ergötzlichsten zuwandte, was die Welt darbot. Nicht umsonst baute man die Schenken neben die Kirche. Dies Verhältniß mag auch unserm Meister in etwas entschuldigen, wenn er den derben Humor bisweilen zu weit trieb, wenn er unter Anderem einen Erguß über die Schwäche der menschlichen Natur mit einem Arzte illustrirte, der ein Uringlas betrachtet, wenn er neben die h. Barbara einen Engel zeichnete, der einen Schweinskopf anbläst, neben die h. Apollonia eine Löffelgans, die eine Mücke fängt, oder gar einen Affen eine Pantomime ausführen ließ, deren nähere Bezeichnung der Anstand nicht zuläßt. Dies Gebetbuch Maximilians*) wurde in Augsburg auf Pergament gedruckt. Gegenwärtig sind davon nur zwei Exemplare bekannt, eins in der Wiener und eins in der Münchener Hofbibliothek.

Obwohl der Kaiser über Dürers Arbeiten sehr erfreut war und bei seiner Anwesenheit in Nürnberg sich so lebhaft für die Ausführung der Ehrenpforte interessirte, daß er den Formschneider wiederholt mit seinem

*) Gute lithographirte Nachbildungen gab Strixner, 1808.

Besuche beehrte, — so erblühte für unsern Meister vorerst kein Segen aus diesen Werken. Zwar gewährte ihm der Kaiser Steuerfreiheit und wies ihm ein Jahrgehalt von 100 Gulden auf die Steuerkasse der Stadt Nürnberg an; aber weder der einen, noch der andern Vergünstigung konnte Dürer theilhaft werden. Es ist kaum glaublich und doch wahr, daß die Nürnberger Rathsherrn den Künstler durch einige Abgesandte zu einer Verzichtleistung auf den kaiserlichen Freibrief zu bewegen suchten. Dürer willfahrte dem Ansinnen „seinen Herren zu Ehren, zu Erhaltung Ihrer Begnadungen, Gebräuch und Gerechtigkeit." Die Anweisung auf die Steuerkasse wurde ebenso wenig respectirt, da der Rath sich darauf berief, daß er nach einem alten Rechte nur direct an den Kaiser die Steuern abzuführen habe. Vielleicht fürchtete man die Consequenzen derartiger Anweisungen, mit denen der Kaiser allerdings sehr leichtfertig umzugehen pflegte, indem er ein und dasselbe Werthsobject verschiedene Male zu verpfänden versucht war, wenn er sich grade in Geldverlegenheit befand. Wie dem auch sei, die Gefahr, jedes Jahr vielleicht 100 Gulden opfern, oder deßhalb Verhandlungen pflegen zu müssen, schien den engherzigen Vätern der Stadt zu groß, und Dürer mußte nach wie vor mühsam und mit Anspannung aller Kräfte sein Fortkommen suchen. Da Maximilian über die Vollendung der Holzschnitte zur Ehrenpforte hinstarb, so suchte sich Dürer später im Verein mit Hieronymus Resch wenigstens dadurch einigermaßen schadlos zu halten, daß er eine Ausgabe des Werkes in Buchform veranstaltete. Doch wurden natürlich nur die zu diesem Zwecke geeigneten Blätter abgedruckt. Aus dem Umstande, daß mehrere verschiedene Auflagen erschienen, läßt sich annehmen, daß das Werk einen günstigen Absatz fand. Man kennt indeß nur fünf vollständige Exemplare der Ehrenpforte, die muthmaßlich als Probedrucke noch bei Lebzeiten des Kaisers abgezogen wurden, eins im Stuttgarter Museum, zwei im k. Kupferstichcabinet zu Kopenhagen, eins im Museum zu Stockholm, und ein fünftes in England in Privatbesitz. Die Originalstöcke wurden später an Karl V., der die beiden Besitzer befriedigte, ausgeliefert. Was davon noch verhanden war, ließ der bekannte Kunstforscher Bartsch 1799 wieder abdrucken, indem er gleichzeitig die verloren gegangenen 21 Stöcke durch Kupferstich ergänzte.

Obwohl Dürer verschiedene Male durch Vermittelung seiner Freunde vergeblich wegen des ihm versprochenen Lohnes beim Kaiser angepocht hatte, so nahm er doch keinen Anstand, von Neuem seine Zeit für einen kaiserlichen Einfall zu opfern, den sein Freund Pirkheimer auszuarbeiten die

Ehre hatte. Der erste Entwurf dazu entstand im Jahre 1517, wo der Kaiser in Nürnberg weilte. Ausgeführt wurden die Zeichnungen bis zum Jahre 1518 und dann ebenfalls von Hieronymus Resch in Holz geschnitten. Der Gedanke ist dem der Ehrenpforte ähnlich. Ein Triumphwagen sollte allegorisch die Größe und Herrlichkeit des kaiserlichen Regiments verherrlichen. Dieser schale Panegyrikus ging in lauter Allegorien auf, welche Pirkheimer indeß durch beigesetzten Text zu erklären für gut fand, — vermuthlich, weil er fürchten mußte, daß seine gelehrten Eier von dem gewöhnlichen gesunden Menschenverstande nicht ausgebrütet werden könnten. Auch für diese Arbeit mußten sich die Verfertiger als Selbstverleger bezahlt machen. Außerdem zog Dürer aus diesem Werke noch einen Gewinn von 100 Gulden, — einen der wenigen, die er dem Rathe seiner Vaterstadt verdankte. Der Triumphwagen wurde nämlich als Wandgemälde im Rathhaussaale ausgeführt, da der Rath sich veranlaßt sah, wegen des nach Nürnberg berufenen Reichstags, für die Ausschmückung des Saals ein Uebriges zu thun. Die Malerei selbst hat Dürer schwerlich besorgt, sondern nur die Cartons geliefert, da in den betreffenden Rathsdecreten blos von einer „Visirung" (Zeichnung) die Rede ist, für welche ihm jene 100 Gulden zuerkannt wurden*). Diese Wandmalerei, sowie die übrigen zu derselben Zeit vielleicht auch nach Dürers Entwürfen ausgeführten Fresken des Saales, die Verläumdung des Apelles und die Gruppen der Stadtpfeifer wurden im Jahre 1620 völlig übermalt.

Im Jahre 1518 versuchte Dürer durch eine persönliche Vorstellung beim Kaiser die Erfüllung der ihm gemachten Versprechungen durchzusetzen. Er reiste zu dem Ende nach Augsburg zum Reichstage, erhielt eine Audienz bei Maximilian und gleichzeitig mit den bündigsten Versprechungen die Erlaubniß, den Kaiser zu portraitiren. Die Handzeichnung, welche er damals anfertigte, befindet sich in der Albertinischen Sammlung und enthält eine eigenhändige Notiz Dürers, der zufolge er das Bildniß am Montag nach Johannis 1518 in dem kleinen Stübchen auf der Pfalz gezeichnet hat. Mit einem neuen, energischer abgefaßten Decret des Kaisers an den Rath Nürnbergs in der Tasche kehrte Dürer nach Hause zurück. Da der Rath trotzdem sich nicht bewogen fühlte, dem kaiserlichen Befehle nachzukommen, so machte Dürer am 27. April 1519 eine neue Eingabe an die Stadtobrigkeit, in welcher er auf das Kläglichste bittet, man möge ihm

*) Eye, a. a. O. S. 384.

doch das Geld auszahlen, er wolle sein, vom Vater ererbtes, Haus dem Rathe zum Pfande überlassen, falls trotz der kaiserlichen Quittung, die er in Händen habe, der Stadt Schaden erwachsen könne. Aber auch dies Anerbieten fruchtete nichts, vermuthlich wohl deshalb, weil der Kaiser Max am 12. Januar 1519 gestorben war und man eine etwaige Reclamation des Nachfolgers befürchtete. Wenn dieser Todesfall die Hoffnung Dürers auf Erlangung seines Jahrgehalts noch tiefer herabstimmte, so gab ihm derselbe, wie wir gesehen haben, doch Gelegenheit sich durch Veröffentlichung der Ehrenpforte und des Triumphwagens wenigstens einige Entschädigung für seine Mühe und Arbeit zu verschaffen. Noch ergiebiger wird für ihn eine andere, durch des Kaisers Tod hervorgerufene, Speculation gewesen sein, nämlich die Veranstaltung zweier fast lebensgroßer Holzschnitte nach dem Brustbilde des Kaisers, dessen wir oben gedachten. Bei der Popularität, die Maximilian genoß, war der Verkauf dieser Blätter ein gewiß sehr erfolgreicher, und dieser Erfolg mag die vornehmlichste Ursache gewesen sein, daß Dürer noch eine Apotheose des Kaisers, eine Aufnahme desselben im Himmelreich, in einem umfangreichen Holzschnitte ausführte. Die Idee dazu gab vermuthlich der unserm Meister zugethane kaiserliche Rath Stabius an, dessen Wappen auf dem Holzschnitt angebracht ist, während Dürers Monogramm fehlt.

Noch haben wir aus dem Jahre 1518 eines größeren Gemäldes zu gedenken, welches Dürer für den Bischof von Wien, Georg von Zlatko, ausführte. Es stellt den Tod der Maria dar und hat deshalb ein besonderes Interesse, weil die meisten auf dem Bilde vorgeführten Personen Portraitfiguren sind. Maria selbst trägt die Züge der Kaiserin Maria von Burgund; außerdem kommen noch vor: der Kaiser, Philipp der Schöne, der Besteller des Bildes selbst und endlich Johannes Stabius, der muthmaßlich die Bestellung des Gemäldes vermittelte. Die Tafel, ehemals in der gräflich Fries'schen Galerie zu Wien, ist später nach England gewandert. Vielleicht um dieselbe Zeit fertigte Dürer auch das Holzschuhersche Altarwerk, eine Beweinung Christi, jetzt in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Bedeutend in der Anordnung der Composition und geschmackvoll im Wurf der Gewänder, macht das Gemälde im Uebrigen einen unerquicklichen Eindruck. Weder das Haupt Christi, noch der Kopf der Maria haben etwas Ansprechendes. Völlig theilnahmlos erscheint Maria Magdalena, deren Gestalt sich übrigens durch schöne Zeichnung hervorhebt. Es ist anzunehmen, daß Dürer an der Ausführung des Gemäldes seine Gesellen betheiligte.

Von der großen Reihe meist vortrefflicher Portraits, welche Dürer seit seiner italienischen Reise bis zum Jahre 1520 ausführte, können wir hier nur die bedeutenderen flüchtig aufführen: Bildniß des Michael Wohlgemuth, seines alten Lehrers, in dessen neunundsiebenzigsten Lebensjahre (1516), „breit und höchst sicher mit dem Pinsel gezeichnet und schraffirt", in der Münchener Pinakothek; Kaiser Maximilian im Pelzmantel, halbe Figur in Oel gemalt (1519) in der Wiener Galerie; der sogannte kleine Kardinal, seltener Kupferstich, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz darstellend (1519); Bildniß eines jungen Mannes mit breitkrämpigem Hut, Oelgemälde, in der Dresdener Galerie.

Fast funfzehn Jahre hatte Dürer, nachdem er von Venedig heimgekehrt war, in seiner Vaterstadt gearbeitet und gewirkt, ohne daß ihm sein Fleiß mehr eingetragen hatte, als was zum täglichen Leben nöthig war. Erst in den letzten Jahren scheint er Einiges erübrigt zu haben; denn im Jahre 1520 entschloß er sich, einen wohl schon lange mit Vorliebe gehegten Reiseplan auszuführen. Diesmal waren die Niederlande sein Ziel, wo, wie er wußte, die Kunst, ähnlich wie in Italien, sich einer besseren Achtung und Pflege erfreute, als es daheim der Fall war. Das Unternehmen war indeß schwieriger und kostspieliger als jener Zug nach Venedig, da diesmal Frau Agnes darauf bestand, mit von der Parthie zu sein. Mit der Frau war aber auch die Dienstmagd zur Hülfeleistung nöthig, und da Dürer außer diesen Personen und ihrem Gepäck noch eine nicht geringe Anzahl seiner gedruckten Holzschnitt- und Kupferwerke in der Absicht, damit Handel zu treiben, auf die Reise zu nehmen für gut fand, so läßt sich denken, daß die Fahrt bei der schlechten Beschaffenheit und Unsicherheit der Landstraßen und bei den vielen Zollmolesten damaliger Zeit große Opfer an Geldmitteln erforderte. Ueber die Reise selbst sind wir durch das Tagebuch Dürers ausführlich unterrichtet. Die Fahrt ging über Bamberg nach Frankfurt. In ersterer Stadt verschaffte sich Dürer von dem Fürstbischofe, den er mit einem Exemplare von der Apokalypse und vom Leben Mariä, sowie mit einem gemalten Marienbilde beschenkte, einen Zollbrief, der ihn von allen Abgaben bis an den Rhein befreite. Von Frankfurt setzte er den Weg zu Wasser über Mainz nach Köln fort. Hier fand er Freunde und Landsleute, an die er empfohlen war. Von Köln aus nahm er wieder einen Wagen, mit welchem er im August glücklich sein Reiseziel, Antwerpen, erreichte. Dort war er an einen Agenten (Factor) des großen Handelshauses der Fugger, Namens Bernhard Stecher, empfohlen, dessen Gefälligkeit und

Gastfreundschaft ihm sehr zu Statten kam. Der Wirth, Jobst Plankfeld, in dessen Herberge er Quartier nahm, wußte die Bedeutung des Gastes zu würdigen und scheint ein gebildeter, unter seinen Mitbürgern angesehener Mann gewesen zu sein. Von diesem bei dem Bürgermeister von Antwerpen eingeführt, war er von seinem Empfange daselbst sehr befriedigt; doch stei-



Ritter, Tod und Teufel. Nach Dürers Kupferstich.

gerte sich sein Glück und seine Freude noch mehr durch die Auszeichnung, welche ihm von Seiten seiner Kunstgenossen zu Theil wurde. Die Malergilde gab ihm ein förmliches Fest, als er sich dort einführte.*) Quentin

*) Am Sonntag, schreibt er, luden mich die Maler auf ihre Stube mit meinem Weibe und der Magd, und hatten überall Silbergeschirr und andere köstliche Zier und überköstliches Essen. Es waren auch ihre Weiber alle da, und da ich zu Tisch geführt ward, da stand das

Massys, das Haupt der niederländischen Malerschule, Erasmus von Rotterdam und andere berühmte und angesehene Männer traten zu ihm in freundschaftlichen Verkehr. Häufig wurde er bald hier, bald dort zu Tische geladen und mit allerlei Dingen beschenkt. Um sich erkenntlich zu zeigen, pflegte er den Hausherrn oder auch seine ganze Familie zu zeichnen oder beschenkte denselben mit Kupferstichen oder seinen Holzschnittfolgen. Nachdem er eine große Menge interessanter Bekanntschaften gemacht*) und alle Sehenswürdigkeiten Antwerpens durchmustert hatte, reiste er nach Brüssel, hauptsächlich in der Absicht, an der Stadthalterin Margarethe eine Fürsprecherin bei dem von Spanien her erwarteten neuen Kaiser, Karl V., zu gewinnen, den er um Erfüllung der Zusagen seines Großvaters angehen wollte. Es gelang ihm auch durch Connexionen Zutritt bei der Fürstin zu erhalten und wohlgemuth kehrte er von Brüssel, wo er ebenfalls Künstler- und andere Bekanntschaften gemacht und in seiner unersättlichen Wißbegierde alles Merkwürdige und Neue in Augenschein genommen hatte, nach Antwerpen zurück. Da es ihm aber nicht gelang, den Kaiser zu sprechen, der von Antwerpen ohne langen Aufenthalt zur Krönung nach Aachen fuhr, so folgte ihm Dürer auch dorthin. Die Nürnberger Gesandten, die zum Empfang des Kaisers nach Antwerpen gekommen waren und sich ebenfalls sehr freundlich und zuvorkommend gegen ihn benommen hatten, waren ihm auch in Aachen behülflich. Aber auch hier blieb sein Bemühen vergeblich, und nachdem er wieder in angenehmer Gesellschaft einige Wochen verlebt, sich mit den Merkwürdigkeiten Aachens vertraut und an den sich drängenden Festlichkeiten belustigt hatte, zog er mit dem kaiserlichen Gefolge nach Köln, wo er endlich seinen Zweck erreichte. Karl V. stellte ihm am 4. November

---

Volk auf beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch gar treffliche Personen, Männer, die sich alle mit tiefem Neigen auf das Allerdemüthigste gegen mich erzeigten ..... Und als ich also saß, da kam der Rathsbote der Herren (Rathsherrn) von Antorf (Antwerpen) mit zwei Knechten und schenkte mir von der Herren wegen zwei Kannen Wein und ließen mir sagen, ich solle hiermit von ihnen verehrt sein und ihren guten Willen haben .... Darnach kam Meister Peter, der Stadt Zimmermann (Baumeister) und schenkte mir zwei Kannen Wein mit Erbietung seiner willigen Dienste. Also da wir lange fröhlich bei einander und es spät in der Nacht war, begleiteten sie uns mit Windlichtern (Fackeln) gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihren guten Willen haben und annehmen und solle machen, was mir beliebe, dazu wollten sie mir überall behülflich sein.

*) Unter anderen auch die eines Schülers von Rafael, Tomaso Vincidor aus Bologna, der ihm die Nachricht von dessen Tode überbrachte und einen Ring mit einem antiken Steine zum Geschenk machte. Dieser Tomaso zeichnete auch Dürers Portrait, welches nachmals von Andreas Stock in Kupfer gestochen wurde.

eine neue Urkunde aus, in welcher dem Rath der Stadt Nürnberg ernstlich empfohlen wird, dem Albrecht Dürer das ihm von weiland Kaiser Maximilian ausgesetzte Leibgedinge von hundert Gulden und den Betrag desselben, der seit der ersten Verschreibung unbezahlt ausstehe, aus der städtischen Steuer zu bezahlen und sich darin durch Nichts irren und verhindern zu lassen. Das Decret des neuen Kaisers übte denn auch seine Wirkung und Dürer erhielt bis an sein Lebensende die ihm versprochene Pension.

Am 14. November reiste Dürer zu Schiff wieder nach den Niederlanden ab und blieb den Winter über in Antwerpen, wo seine Frau das Hauswesen inzwischen vollständig eingerichtet hatte. Seine unbegrenzte Begierde, Neues, Merkwürdiges und Wunderbares zu sehen und kennen zu lernen, trieb ihn indeß mitten im Winter noch nach Seeland, wo ein Wallfisch von der Sturmfluth ans Land geworfen war. Er kam zu spät, um seine Neugierde befriedigen zu können, bereicherte aber, wie er es immer zu thun pflegte, sein Skizzenbuch mit Ansichten von Städten und Ortschaften, mit Portraits und anderen Dingen, die er des Copirens werth hielt. Bis Ostern blieb er dann in Antwerpen, wo er Land und Leute immer lieber gewann, da man ihm stets mit Verehrung und Freundlichkeit begegnete. Der Maler Joachim Patenier lud ihn zu seiner Hochzeit ein, die Goldschmiede zu ihrem Fastnachtsfeste, kurz überall war er ein gern gesehener Gast und willkommener Gesellschafter. Seine Arbeitskraft konnte er jedoch nur in geringem Maße ausbeuten. Von größern Aufträgen, die er empfangen hätte, ist nichts bekannt. Dagegen malte und zeichnete er viele Portraits, zum Theil gegen bedungenen Lohn, zum Theil sich der Freigebigkeit der Besteller überlassend, die sich dann mit einem Trinkgelde bei seiner Frau abzufinden pflegten. Nach Ostern begab er sich auf kurze Zeit nach Gent und Brügge, wohin ihn vorzugsweise die Werke altniederländischer Kunst lockten. In Gent bewunderte er das van Eyck'sche Altarwerk, „ein überköstlich hochverständig Gemälde." Sein Empfang bei den Rathsherren, Künstlern und Privatleuten war auch an diesen Orten ein durchaus ehrenvoller und glänzender. Im Sommer machte er einen Ausflug nach Mecheln, wo die Erzherzogin Margarethe damals residirte. Dieser stattete er einen Besuch ab und wurde von ihr auf das Herablassendste empfangen; ja die Fürstin verschmähte es nicht, in eigner Person den berühmten Künstler herumzuführen, um ihm ihre Gemäldesammlung und sonstige Merkwürdigkeiten zu zeigen. Um dieselbe Zeit machte Dürer auch die Bekanntschaft des Lucas von Leyden, des bedeutendsten Kupferstechers

in den Niederlanden. Sie zeichneten sich gegenseitig und tauschten ihre Werke aus.

Obwohl unserm Künstler das Leben in Antwerpen in geselliger Beziehung wohl behagte, und bei verlängertem Aufenthalt ohne Zweifel auch größere und einträgliche Aufträge an ihn ergangen wären, so hing sein deutsches Herz doch zu sehr an der Heimat, als daß er sich hätte entschließen können, ein überaus ehrenvolles und gewinnbringendes Anerbieten des Raths von Antwerpen anzunehmen. Dieser bot ihm nicht weniger als 300 Philippsgulden, Steuerfreiheit und ein eignes wohlerbautes Haus an, wenn er in Antwerpen bleiben wolle; ja alle Arbeiten, die er für die Stadt mache, sollten ihm noch besonders bezahlt werden. Sein Entschluß zur Heimkehr stand fest, als der König von Dänemark, Christian II., der um Karl V., seinen Schwager, zu besuchen, nach den Niederlanden gekommen war, ihn zu sich bescheiden ließ, damit er sein Portrait fertige. Für diese Arbeit wurde Dürer nicht blos gut bezahlt — was ihm gerade bei hohen Herren selten begegnet war*) — sondern der König zog ihn auch zur Tafel und nahm ihn mit sich nach Brüssel, wo er noch an einem großen Feste theilnehmen mußte, welches Christian der kaiserlichen Familie gab. Hoch erfreut über die königliche Huld, schenkte Dürer dem freigebigen Fürsten die besten Abdrücke seiner Stiche und Holzschnitte, welche noch jetzt einen köstlichen Schatz des Kopenhagener Kupferstichkabinets bilden.

Leider hatte Dürer, wie er schreibt, „in allen Machen, Zehrungen, Verkaufen und anderer Handlung nur Nachtheil gehabt in Niederlant." Und dies Resultat kann uns nicht Wunder nehmen, da der gutmüthige Mann gern mehr gab, als er empfing, und, wie aus einzelnen Andeutungen hervorgeht, das Geld nicht ansah, wenn er mit heiteren Gesellen beisammen war oder sich in irgend einen merkwürdigen Gegenstand verliebt hatte, dem, wie vielen damals aus dem eben entdeckten Amerika eingeführten Producten, eben nur ein Liebhaberwerth beizumessen war. So mußte er denn zu seiner Rückreise 100 Gulden borgen, welche ihm gegen eine Verschreibung von Alexander Imhof vorgestreckt wurden.

Als Dürer nach Nürnberg zurückkehrte, begannen dort die bürgerlichen Unruhen, welche infolge von Luthers entschiedenem Auftreten sich in fast allen Theilen Deutschlands, zumeist aber in Sachsen und Franken regten

*) Frau Margarethe hatte sogar ganz und gar vergessen, sich dem Künstler durch eine Gegengabe für seine Geschenke erkenntlich zu zeigen.

und mit den religiösen auch andere Interessen ins Spiel zogen. Wie schon bemerkt, nahm unser Meister lebhaften Antheil an der religiösen Bewegung und hegte eine hohe Meinung von dem Berufe Luthers, den er ebenso wie Melanchthon sehr hoch achtete. Doch verhielt er sich selbst passiv, und die Mißbräuche, Zerwürfnisse und Unordnungen, welche die Fanatiker beider Parteien verschuldeten, machten ihn, nach dem Zeugniß Pirkheimers, den Neuerungen abgeneigt. Zu den religiösen Wirren gesellten sich noch Kriegsgefahren, mit welchen in nächster Nähe die fränkischen Junker und weiterhin die aufständischen Bauern die Stadt bedrohten. Zum Ueberfluß kam zu der herrschenden Noth noch eine verheerende Seuche, welche viele Menschen hinraffte. Kurz, die nächsten Jahre verflossen, wie überhaupt für die Bewohner Nürnbergs, für Dürer unter Noth und Sorgen, bis der entschiedene Uebertritt der Stadt zum Protestantismus (1526) die Verhältnisse einigermaßen klärte. Die zahlreichen Arbeiten, welche uns von Dürer aus den ersten zwanziger Jahren erhalten sind, lassen im Uebrigen auf eine fruchtbringende Thätigkeit schließen. Die bei weitem größere Anzahl derselben gehört dem Portraitfach an. Wir verzeichnen hier nur die bedeutendsten: das Bildniß des Hieronymus Holzschuher, eines Freundes unseres Künstlers, noch jetzt im Besitz dieser alten Patrizierfamilie Nürnbergs; das des Johannes Kleeberger, jetzt in der Wiener Galerie; das des Nürnberger Bürgermeisters Jakob Muffel, im Besitz des Grafen Schönborn zu Pommersfelden. Alle drei, in Oel gemalt, zeugen von einem steten Fortschreiten Dürers in der Farbenbehandlung; namentlich ist das erstgenannte, vortrefflich conservirte Portrait ein sprechendes Zeugniß seines rastlosen Strebens nach technischer Vervollkommnung. Unter den Holzschnittportraits dieser letzten Periode seiner Wirksamkeit nimmt das Bildniß des kaiserlichen Raths Ulrich Varnbühler, fast lebensgroß, die erste Stelle ein, unter den Kupferstichen das Bild des Erasmus von Rotterdam, dem wir noch das Portrait Melanchthons (1526), Willibald Pirkheimers (1526), Friedrichs des Weisen (1524) und des Kurfürsten von Mainz (der sogenannte große Kardinal) anreihen.

Wir übergehen die übrigen in den zwanziger Jahren entstandenen Holzschnitte und Kupferstiche, deren Stoffe der heiligen Geschichte und Legende entnommen sind, um uns den wenigen Gemälden Dürers zuzuwenden, die in die letzte Periode seines Wirkens fallen. Begreiflicherweise wurden während der Krisis des religiösen Lebens die Aufträge auf kirchenschmückende Kunstwerke selten. Nur eine Arbeit dieser Art, welche ihm

muthmaßlich während seines Aufenthalts in Köln aufgegeben war, beschäftigte ihn noch in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden. Dies war ein kleines Altarwerk, welches sich früher in der Kapelle des Hauses Jabach zu Köln befand. Gegenwärtig sind nur noch die Flügelbilder vorhanden und zwar die Innenseiten in der Münchener Pinakothek mit dem heiligen Joseph und Joachim, Simon und Bischof Lazarus, ein Stück der Außenseiten im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., den büßenden Hiob mit seiner Frau darstellend, das andere Stück mit zwei Spielleuten im Kölnischen Museum. In den Gestalten der genannten Heiligen zeigt sich die markige und würdevolle Darstellung männlicher Charaktere, welcher Dürer sich in seinen letzten Lebensjahren mit besonderer Vorliebe zuwandte. Das männliche und mannhafte Wesen zog ihn mächtig an, gerade weil er selbst ein mildes, sanftes, fast weibliches Naturell besaß. Die Würde, die sittliche Seite der Menschennatur sprach ihn ungleich mehr an als das Sinnlich-Schöne, das Kraftvolle mehr als das Graziöse, das Imposante mehr als das Reizende. Auch mußte den gewandten Zeichner der scharfe Schnitt der Gesichter, das klarere Hervortreten der Contouren für männliche Bildnisse ungleich mehr einnehmen als für weibliche Köpfe. So finden wir denn auch, daß er bis an sein Lebensende eigentlich nie zu dem vollen Gefühl für weibliche Schönheit gelangt ist. Ein letzter Versuch, das Ideal edler Weiblichkeit, die heilige Jungfrau mit dem Gotteskinde darzustellen, geht in Bezug auf Auffassung nicht über seine früheren Werke dieser Art hinaus. Dagegen bekundet dies Gemälde vom Jahre 1526, welches sich jetzt in der Uffizien zu Florenz befindet, einen entschiedenen Fortschritt im Colorit, der sich auch schon bei dem Jabach'schen Altarwerk bemerkbar macht. Die schraffirende, zeichnende Manier seiner früheren Gemälde hat einem weichen, verschmelzenden Auftrag der Farbe Platz gemacht, auch die Modellirung ist vortrefflich und das Einzelne mit besonderer Sorgfalt nach der Natur durchgeführt.

Ungleich größer aber als in diesen beiden Gemälden erscheint Dürer in dem letzten Meisterwerke, welches aus seiner Palette hervorgegangen ist, der berühmten Darstellung der vier Apostel in der Münchener Pinakothek. St. Johannes und Petrus, St. Paulus und Marcus, ganze Figuren in Lebensgröße, erscheinen je zwei auf einer Tafel vereinigt, doch so, daß der enge Rahmen auf der einen nur den Johannes, auf der andern nur den Paulus von Kopf bis zu den Füßen zeigt, während von den andern beiden nur wenig mehr als die Köpfe zu sehen ist. Dürer verschmähte offenbar

alles Beiwerk, um die Figuren allein auf den Beschauer wirken zu lassen. Und diese Wirkung ist denn auch eine mächtige und tief ergreifende. Vorzugsweise fordern die in den Vordergrund gestellten beiden Apostel das Interesse heraus. Der tiefsinnige, weichherzige, zur Schwärmerei neigende Johannes und der willensstarke göttliche Eiferer Paulus, jener nachdenkend in das Evangelium vertieft, in welchem er Petrus auf eine Stelle aufmerksam zu machen scheint, dieser die geschlossene Bibel in der einen, das Schwert in der andern Hand haltend, dort der Erforscher der göttlichen Offenbarung, hier der kühne Kämpfer, der mit der Forschung längst abgeschlossen hat und nun keine weitere Aufgabe kennt, als der Wahrheit den Sieg zu verschaffen. In breiten Massen von einfach-edlem Wurf, nicht kleinbrüchig und knitterig wie früher, fällt die Gewandung, weite Mäntel, der des Johannes roth, der des Paulus bläulichweiß, zu den Füßen herab und giebt, vereint mit der Harmonie der Farben und der sorgfältigen Modellirung, dem Ganzen eine feierlich-statuarische Ruhe. Das Hauptverdienst des Künstlers aber ist die wunderbar schöne Ausführung der Köpfe, namentdes Johannes und Paulus. Für das Wesen dieser beiden Verkünder des Evangeliums hat Dürer durch sein Werk in der That ewig gültige Typen geschaffen, und über dieser seiner Schöpfung reichen Idealismus und Realismus, Mittelalter und Neuzeit sich friedlich die Hände.

Wohl an keinem seiner Werke wird Dürer mit der Hingabe und Begeisterung gearbeitet haben, wie gerade an diesem, so treu und liebevoll er auch bei der geringsten seiner Arbeiten zu Werke zu gehen pflegte. Das bezeugt nicht nur das künstlerische Resultat seiner Mühen, sondern auch die schöne Absicht, die er mit diesem Gemälde verband. Er hatte es bestimmt zu einem Geschenk für seine vielgeliebte Vaterstadt, als ein Denkmal seines Strebens und Wirkens. So frei und edel, wie diese Apostelgestalten dastehen, so frei und edel war auch der Entschluß, dem sie ihr Dasein verdanken. Vielleicht ahnte Dürer, daß ihm nur noch eine kurze Spanne Zeit für seine irdische Laufbahn beschieden sei und diese Ahnung gab seinem Geiste den hohen Flug, der nöthig war, um solche göttlich verklärten Menschengebilde zu schaffen. Am 4. October 1526 übergab er die Tafeln dem Rathe der Stadt mit folgendem Begleitschreiben:

„Fürsichtige, ehrbare, weise, liebe Herren. Dieweil ich vorlängst geneigt wäre gewesen, Eure Weisheit mit meiner kleinwürdigen Malerei zu einer Gedächtniß zu verehren, habe ich doch solches aus Mangelhaftigkeit meiner geringschätzigen Werke unterlassen müssen, dieweil ich gewußt, daß

ich mit denselben vor E. W. nicht ganz wohl hätte mögen bestehen. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß denn auf anderes Gemäld gelegt habe, achte ich Niemand würdiger, diese zu einer Gedächtniß zu behalten denn E. W.; derhalb ich dieselben hiemit verehre, unterthänigen Fleißes bittend, sie wolle dieses mein kleines



Tanzendes Bauernpaar, nach einem Kupferstiche von Dürer.

Geschenk gefällig und günstig annehmen und meine gnädigen lieben Herren, wie bisher ich allweg gefunden habe, sein und verbleiben."

Der Rath nahm das Geschenk wohl auf und wies demselben einen Platz im Rathhause an. Als Gegengabe erhielt Dürer 100 Gulden, außerdem seine Frau 12 Gulden und sein Diener (Gehülfe) 2 Gulden Trink-

geld.*) Die Stadt bewahrte jedoch das theure Andenken nicht, sondern überließ es, halb gezwungen, dem Kurfürsten Maximilian von Bayern im Jahre 1627. Nur eine Copie blieb an der Stelle des Originals zurück.

Nicht zufrieden mit der einfachen Größe dieser Apostelfiguren, haben spätere Verehrer Dürers denselben noch eine besondere Deutung zu geben



Madonna, Schnitzwerk in Buchs nach Albrecht Dürer.

gesucht. So ist, seit ein jüngerer Zeitgenosse des Künstlers, der Kunstchronist Neudörffer, die Meinung in Umlauf gebracht hat, Dürer habe die vier Temperamente — nach der im Mittelalter beliebten Classification der menschlichen Gemüthsarten — darstellen wollen, diese Ansicht vielfach nach-

*) Baader a. a. O. S. 10.

gesprochen. Wichtiger als dieser triviale Gedanke, der keine Widerlegung werth ist, erscheint eine andere Auslegung des Bildes, als eines bewußten Bekenntnisses der evangelischen Lehre. Aber auch diese ist schwerlich berechtigt. Die Bibelsprüche, mit denen Dürer die Gemälde versah, — und auf diese stützt sich die beregte Ansicht — enthalten Warnungen vor falschen Profeten und Mahnungen, an dem göttlichen Worte festzuhalten, sind aber so allgemein gehalten, daß sie, wie es denn auch geschehen ist, ebenso gut zu Gunsten der katholischen Gesinnung Dürers gedeutet werden konnten. Dürers Absicht ging schwerlich weiter, als seine Mitbürger im Allgemeinen vor dem fanatischen und extremen Treiben toller Köpfe und selbstsüchtiger Wortführer zu warnen, damit im Streite über Religionsformen, über göttliche und menschliche Satzungen nicht die Religiosität, die Sitte und das Recht zu Schaden komme. Daß im Uebrigen seine persönliche Ueberzeugung auf Seiten der Reformatoren war, bezeugt eine Stelle seines Tagebuchs, worin er Luthers Gefangennahme als ein großes Unglück tief beklagt; nicht minder sprechen dafür die nähern Beziehungen zu Melanchthon, welche er seit dessen Wirksamkeit in Nürnberg (1526) unterhielt. In den Briefen*) des Letztgenannten ist uns ein interessantes Selbstgeständniß Dürers über seine künstlerischen Bestrebungen aufbewahrt, welches, als besonders bezeichnend für die Ausführung des Apostelbildes, wir an dieser Stelle einschalten: „Ich erinnere mich, schreibt Melanchthon, daß der vortreffliche Maler Albrecht Dürer sagte, er habe in seiner Jugend die bunten und wunderlichen Bilder geliebt.....; jedoch als er älter geworden, habe er angefangen die Natur zu betrachten und seine Blicke auf ihre ungekünstelte Erscheinung zu richten, was ihn dann gelehrt habe, daß die Einfachheit die schönste Zierde der Kunst sei. Da er solche Einfachheit aber nicht zu erreichen vermocht habe, so könne er seine Werke nicht mehr, wie er es sonst gethan, bewundern, sondern seufze oft, wenn er seine Tafeln ansehe und an sein Ungeschick erinnert werde."

Um die Mitte der zwanziger Jahre begann Dürer zu kränkeln. Eine Erkältung, die er sich auf der obgedachten Winterreise nach Seeland zugezogen und die ihn schon in Antwerpen bettlägerig gemacht hatte, scheint seine Gesundheit für die Dauer gefährdet zu haben. Bei der Abnahme seiner Kräfte war es einigermaßen tröstlich für ihn, daß seine Vermögensverhältnisse sich in der letzten Zeit wesentlich gebessert hatten. Im Jahre 1524

*) Epistolae I. 87.

konnte er 1000 Gulden baares Geld bei dem Rathe der Stadt hinterlegen, der ihm dafür ein Ewiggeld von 50 Gulden bewilligte. Das ganze Besitzthum, welches er seiner Frau bei seinem Tode hinterlassen konnte, belief sich auf nicht weniger als 6000 Gulden. Im Frühling des Jahres 1528 wurde Dürers Leiden heftiger und machte nach kurzem Krankenlager am 8. April seinem Leben ein Ende.

Niemand war durch das Hinscheiden Dürers tiefer betroffen als sein treuer Freund Willibald Pirkheimer, wie aus zwei uns erhaltenen Briefen*) desselben hervorgeht. Der eine derselben klagt in bitterster Weise die Frau des trefflichen Meisters der moralischen Schuld an ihres Gatten frühzeitigem Tode an. Vielleicht urtheilte Pirkheimer, der gegen Frau Agnes von jeher eine Antipathie gehabt zu haben scheint, ein wenig hart und wohl nicht ohne Uebertreibung. Jedenfalls würde es ungerecht sein, der vereinzelt dastehenden Anschuldigung eines Einzelnen rückhaltlosen Glauben zu schenken, zumal da die Aeußerung Pirkheimers eine brieflich vertrauliche ist und, dem Ton nach zu urtheilen, mehr von dem Gefühle als vom Verstande dictirt wurde. Ebensowenig verträgt es sich aber mit Pirkheimers Charakter, wenn man, wie es auch geschehen, seine herben Worte als völlig

*) In dem einen, lateinisch abgefaßten, Briefe an einen, nur mit Vornamen Ulrich genannten, Freund heißt es:

„Obgleich ich durch den Tod einer großen Zahl der Meinigen schon oft geprüft bin, glaube ich doch niemals bis heute solchen Schmerz empfunden zu haben, wie den, welchen mir der plötzliche Verlust unseres besten und theuersten Dürer verursacht. Und wahrlich nicht mit Unrecht, denn mit allen Menschen, die mir nicht durch Bande des Blutes nahe standen, habe ich keinen mehr geachtet und geliebt als ihn, wegen seiner unzählbaren Vorzüge und seiner Lauterkeit . . . . . . Weinen wir, mein theurer Ulrich, über das unerbittliche Schicksal, das elende Loos des Menschen und die fühllose Härte des Todes! Ein herrlicher Mann ist uns entrissen, während so viele Andere werth- und thatlos eines ungetrübten Glücks sich erfreuen und das Leben über das Maß verlängern."

Die betreffende Stelle des andern, an den Baumeister Joh. Tschertte in Wien gerichteten, deutsch abgefaßten Briefes lautet:

„Ich habe wahrlich an Albrechten der besten Freunde einen, so ich auf dem Erdreich gehabt hab, verloren, und dauert mich Nichts so sehr, denn daß er eines so hartseligen Todes verstorben ist, welchen ich nach dem Verhängnisse Gottes Niemanden denn seiner Hausfrauen zusagen kann, die ihm sein Herz angenagt und dermaßen gepeinigt hat, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat. Denn er war ausgedorrt wie ein Schaub, durfte nirgends einen guten Muth mehr suchen oder zu den Leuten gehen. Also hatte das böse Weib seiner Sorge, was ihr doch wahrlich nicht Noth gethan hat. Zudem hat sie ihm Tag und Nacht angelegen, zu der Arbeit hart gedrängt, allein darum, daß er Geld verdiente und ihr das ließe so er stürbe . . . . . . Denn wer diesem Manne wohlgewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden, was wahrlich den Albrecht mit dem höchsten bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat" 2c.

verläumderisch aufgefaßt hat, um an Dürers Frau den Versuch einer vollständigen „Rettung“ zu machen.

Dürer wurde auf dem St. Johanniskirchhofe zu Nürnberg begraben. Sein gelehrter Freund versah das Grab mit einer einfachen Inschrift.*)

Unser Jahrhundert ehrte das Andenken des großen Meisters und wahrhaft deutschen Mannes mit einem ehrenen Standbilde, modellirt von Rauch, gegossen von Burgschmiet, welches am 21. Mai 1840 auf dem Dürerplatze zu Nürnberg errichtet wurde.

Bevor wir von dem Altmeister deutscher Kunst Abschied nehmen, sei es vergönnt, noch einen Blick auf seine Gesammtthätigkeit zu werfen, um das Bild seines Strebens und Wirkens zu vervollständigen. Wir lernten Dürer in dem Vorhergehenden vorzugsweise als Zeichner, Maler und Kupferstecher kennen. Wie umfassend aber auch sein Talent auf dem Gebiete der zeichnenden Künste war, indem er bald die höchsten, überschwenglichsten Aufgaben der kirchlichen Kunst zu lösen suchte, bald die geringsten Vorgänge des täglichen Lebens zum Vorwurf nahm, — sein Wissen und Können reichte noch weit über seinen eigentlichen Lebensberuf hinaus. Wenn er in Bezug auf die vornehmste Eigenschaft des Künstlers, die Gabe der Erfindung, der dichterischen Gestaltungskraft, mit Rafael wetteifert und daneben in der Leichtigkeit des Schaffens hinter Rubens kaum zurücksteht, so tritt er in Bezug auf Vielseitigkeit des Geistes einem Lionardo und Michelangelo nahe; denn auch für die plastische Kunst zeigte er eine reiche Begabung, der es nur an Gelegenheit zur Ausbildung mangelte, und daß er für die Architektur kein geringes Verständniß besaß, erhellt theils aus den architectonischen Einrahmungen oder Hintergründen seiner Bilder, theils daraus, daß er gelegentlich auch Bauentwürfe machte und Ornamente entwarf, theils endlich — was namentlich die Technik anbelangt — aus einer von ihm verfaßten Abhandlung über den Festungsbau, ein Buch, welches, in mehreren Auflagen gedruckt, für die Kriegführung seiner Zeit eine nicht geringe Bedeutung hatte. Der letzterwähnte Umstand sowie die von Joachim Camerarius**), einem jüngeren Zeitgenossen und Verehrer Dürers, her-

*) Sie lautet in deutscher Uebersetzung: Dem Andenken Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer sterblich war, wurde unter diesem Hügel gebettet. Er schied am 8. April 1528.

**) Joachim Camerarius, eigentlich Liebhard, geb. 1500 zu Bamberg, ein Freund Melanchthons, mit welchem er 1526 nach Nürnberg ging, um dort das Schulwesen zu reformiren, war ein Mann von äußerst vielseitigem Wissen und genoß als Mensch und Gelehrter ein hohes Ansehen. Seine zahlreichen Schriften erstrecken sich über fast alle Gebiete menschlichen Wissens. Er starb 1574 in Leipzig.

rührende Nachricht, daß der Meister sich auch mit der bürgerlichen Baukunst befaßt habe, machen es wahrscheinlich, daß Dürers baukünstlerische Thätigkeit bedeutender war, als es nach den positiven Nachweisen, die darüber vorhanden sind, scheinen mag. Besser sind wir von Dürers Thätigkeit als Plastiker unterrichtet. Freilich beschränkte sich dieselbe auf die Kleinkunst, gegossene Medaillen und Schnitzereien in Speckstein, Buchsbaum und Elfenbein; diese aber bezeugen genugsam die Sicherheit der Hand, welche hier nicht minder wie in seinen Zeichnungen der Empfindung und dem Gedanken des Künstlers unmittelbare Folge leistete. Eine Anzahl Dürer'scher Medaillen bewahrt die königl. Kunstkammer in Berlin, mehrere Elfenbein- und Holzschnitzereien das königl. Elfenbein-Cabinet in München. Vermißt man an diesen Sachen, von vorherrschend malerischer Wirkung, die strenge Beobachtung der plastischen Stylgesetze, so bleibt das, was Dürer doch nur als Dilettant in diesem Fache leistete, immerhin der größten Bewunderung werth.

Endlich haben wir noch der Wirksamkeit Dürers als Schriftsteller zu gedenken. Seinem lebhaften Geiste genügte es nicht, zu zeigen, was er als ausübender Künstler vermochte, er forschte auch den Theorien nach, auf denen die richtige Anordnung der Verhältnisse des Körpers sowohl wie der Perspective beruht, und faßte zuerst den kühnen Gedanken, das, was bisher Sache der Ueberlieferung und der Erfahrung gewesen war, auf bestimmte Gesetze zurückzuführen und dem Unerfahrenen auf diese Weise in kurzer Zeit und mit geringer Mühe begreiflich und erlernbar zu machen.*) Das erste dieser Werke erschien 1525 unter dem Titel: Unterweisung in der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Corporen. Wichtiger als dies sind die: Vier Bücher von menschlicher Porportion, zuerst gedruckt 1528. Manche andere Schriften Dürers — deren Zahl Camerarius (wohl übertrieben) auf 150 angiebt — sind verloren gegangen, viele schriftstellerische Pläne aber, darunter ein Werk über die Perspective, nach dem Zeugniß Pirkheimers, durch den vorschnellen Tod des Meisters zu Nichte gemacht.

*) Ueber die bisher übliche Ausbildung der Lehrburschen, deren Mangelhaftigkeit er selbst in der Schule Wohlgemuths erfahren, spricht sich Dürer in einer Dedication seiner „Unterweisung der Messung" an Pirkheimer aus: „Man hat bisher in unsern Deutschen Landen viel geschickter Jungen zu der Kunst der Malerei gethan, die man ohn allen Grund (gründlichen Unterricht) und allein aus dem täglichen Brauch gelernt hat, sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum auferwachsen." Diesem Nothstande sollte seine Unterweisung abhelfen.

Bei Gelegenheit haben wir schon des großen Einflusses gedacht, welchen Dürer als Kupferstecher und Holzschnittzeichner nicht nur auf seine nächste Umgebung, sondern auch auf italienische und niederländische Künstler ausübte; ja selbst an vielen Werken späterer Meister Frankreichs und Spaniens läßt sich dieser Einfluß nachweisen. Manche derselben haben Dürer'sche Compositionen geradezu in Farben übersetzt, andere sich einzelne poetische Motive für ihre Zwecke angeeignet. Für die größere Vollendung der Technik des Kupferstichs und Holzschnitts war sein Vorgang von weittragender Bedeutung, und die größten, diesen Fächern angehörenden Künstler der nachfolgenden Zeit verdanken dem Studium Dürer'scher Werke zum nicht geringen Theil ihre Meisterschaft.

Die Schüler und Nachfolger Dürers, welche unter dem unmittelbaren Einflusse des Meisters standen, zerfallen in zwei Gruppen. Die Einen hielten an der deutschen Kunstweise, wie sie von Dürer ausgebildet worden war, fest; die Andern nahmen italienische Eindrücke auf und suchten einen Mittelweg zwischen beiden Richtungen ausfindig zu machen.

Dürer am nächsten steht Hans (Wagner) von Kulmbach (um 1480—1545). Seine Einbildungskraft hält sich in einem ziemlich engen Kreise meist kirchlicher Darstellungen, auch steht er dem Dürer als Zeichner weit nach; doch ist er in seinen besten Bildern an Reinheit des Naturgefühls wie an Geschmack dem Meister fast überlegen*). In Bezug auf das Portraitfach ist er unbedingt der vorzüglichste Schüler Dürers. Sein Hauptwerk ist die Tucher'sche Altartafel (1513) im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, eine von Engeln gekrönte Maria zwischen zwei weiblichen Heiligen, von musicirenden Kinderengeln begleitet, darstellend. Der Lieblingsschüler Dürers war Hans Schäuffelein aus Nördlingen, wo er um 1490 geboren wurde und 1540 starb. Hinter dem Meister an Großartigkeit der Erfindung und Tiefe der Gedanken zurückstehend, war er glücklicher in der Behandlung des Colorits und der Gewandung. Seine Färbung ist breiter, wahrer, wärmer und harmonischer, seine Anordnung der Gewänder einfacher und geschmackvoller. Für sein vorzüglichstes Gemälde gilt das Ziegler'sche Altarbild in der Georgskirche zu Nördlingen (1521), eine Beweinung Christi darstellend. Auch als Holzschneider machte sich Schäuffelein einen geachteten Namen, vorzüglich durch seine Darstellungen aus dem Volks- und Soldatenleben. Viel unbedeutender, in der

---

*) Waagen a. a. O. I. S. 235.

Zeichnung trocken, steif und manierirt, erscheint Heinrich Aldegrever aus Soest (1502—1562). Gemälde von ihm sind sehr selten, wogegen eine große Anzahl Kupferstiche von ihm existirt. Die besten darunter gehören dem Portraitfach an, so das Bildniß des Johann von Leyden und des Knipperdolling. Der originellste Zögling der Dürer'schen Schule und zugleich der bedeutendste Colorist, der aus derselben hervorgegangen, war Albrecht Altorfer aus Altorf bei Landshut (1488—1538). Im Jahre 1511 ließ er sich in Regensburg nieder, wo er auch gestorben ist. Wenn er in der Zeichnung namentlich menschlicher Figuren fast allen seinen Schulgenossen nachsteht, so hat er dagegen das große Verdienst, daß er zuerst die Landschaft als selbständige Gattung behandelte und mit minutiöser Sorgfalt und großer Liebe bis ins Detail durchführte. Anfangs dem phantastischen Wesen Dürers zugethan, streifte er später viel davon ab und zeigt namentlich in seinen Architekturen bereits ein Eingehen auf den italienischen Geschmack. Das Bewunderswürdigste, was er schuf, ist eine in der Münchener Pinakothek bewahrte Alexanderschlacht, mit einer großen Anzahl Figuren im Kostüm seiner Zeit. Das bunte Schlachtgetümmel einerseits und andererseits die weite Landschaft, auf welcher nicht blos Berge, Bäume und Himmel, sondern auch das Meer mit zahlreichen Schiffen eine Rolle spielen, geben der Darstellung ein großartiges, wahrhaft historisches Gepräge, obwohl das Ganze in einem engen Rahmen von kaum 5 Fuß Höhe und 3 2/3 Fuß Breite Platz gefunden hat. Altorfer war auch ein fruchtbarer Kupferstecher. Seine Arbeiten in diesem Fache leiden ebenfalls an schwacher Zeichnung, die vorzugsweise an den magern, langgestreckten Figuren unangenehm auffällt.

Von den Deutsch-Italienern der Dürer'schen Schule heben wir zunächst Barthel Beham (1496—1540) hervor, der von dem Herzog von Bayern, Albrecht IV., zu seiner Ausbildung nach Italien gesandt wurde. Es wollte ihm jedoch nicht gelingen, sein deutsches Kunstnaturell in Italien zu acclimatisiren. Als Maler hat er nur im Portraitfach Vorzügliches geleistet; so sind namentlich die Bildnisse bayrischer Fürsten und Fürstinnen in der Galerie zu Schleisheim von lebendigem Ausdruck und tüchtiger Durchführung. Viel mehr leistete er als Kupferstecher und wurde von Marcantonio Raimondo, dessen Unterricht er in Italien genoß, sehr geschätzt und ausgenutzt. In der Feinheit und Eleganz der Zeichnung dürfte er jenem kaum nachstehen. Man kennt von ihm 64 Blätter, von denen jedoch nur der kleinere Theil auf eigner Erfindung beruht. Die berühmtesten sind die

Bildnisse Karls V. und Ferdinands I. Ein Schüler Behams war sein Neffe Sebald Beham (1500—1550), anfänglich von Dürer zur Kunst angeleitet. In Bezug auf natürliche Begabung vielleicht der bedeutendste Nachfolger Dürers wurde er jedoch in Folge seines liederlichen Lebenswandels an der vollen Entwickelung seines schönen Talentes verhindert. Sein anstößiges Treiben nöthigte ihn, Nürnberg im Jahr 1540 zu verlassen, worauf er sich in Frankfurt niederließ. Angeborenes Gefühl für Schönheit und Grazie, verbunden mit guter Zeichnung und Reichthum der Erfindung, zeichnen seine Arbeiten aus. Gemälde von seiner Hand sind sehr selten — darunter vier Scenen aus dem Leben Davids in Form eines Tisches gemalt, jetzt im Louvre, — und obwohl er auch als Maler, namentlich in Miniaturen, großes Geschick offenbart, wie ein in der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg aufbewahrtes Gebetbuch des Erzbischofs Albrecht von Mainz darthut, so scheint er sich doch fast ausschließlich mit dem Kupferstechen befaßt zu haben. Man kennt von ihm 259 Blätter, von denen wir hier nur folgende hervorheben: der h. Sebaldus, vier Blätter, welche die Geschichte des verlorenen Sohnes behandeln, der Narr von zwei Weibern ins Bad geschleppt, das Wappen mit dem Hahn und zwölf Blätter mit tanzenden Bauern. Außerdem lieferte er auch noch eine ziemliche Anzahl Holzschnitte, unter denen sich vorzugsweise die Darstellungen der Patriarchen in einer Reihe von 10 Blättern auszeichnen. Von allen Schülern Dürers wußte am glücklichsten Georg Pencz aus Nürnberg (1500—1556) die Früchte seiner italienischen Studien für die deutsche Kunstweise zu verwenden. Er bildete sich vorzugsweise nach Rafael, und es gelang ihm, seinen Geschmack in Bezug auf Composition, Zeichnung und Colorit im hohen Grade zu veredeln. Seine Hauptthätigkeit wandte er jedoch dem Kupferstechen zu und genoß, wie Barthel Beham, in diesem Fache den Unterricht des Marcanton. Man sieht von ihm in der Münchener Pinakothek Venus und Amor, außerdem vorzügliche Bildnisse in der Berliner Galerie, im Landauer Brüderhause zu Nürnberg und im Belvedere zu Wien. Hauptblätter unter seinen (126) Kupferstichen sind: eine Reihe von 7 Blättern zum Leben des Tobias und sechs Blatt, die sechs Triumphe des Petrarca (Liebe, Keuschheit, Ruhm, Zeit, Tod und Religion) darstellend, endlich das Bildniß des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmüthigen von Sachsen.

Lucas Cranach

und die sächsische Malerschule.



Lucas Cranach.

(1472 — 1553)

Der einzige deutsche Fürst, welcher zur Zeit jenes wunderbaren Aufschwungs der Künste und Wissenschaften am Ende des 15. Jahrhunderts mit den kunstsinnigen Fürsten und Magistraten Italiens wetteiferte, war der Kurfürst Friedrich der Weise. Er war auch, wie wir früher gesehen haben, der einzige, welcher ein Auge für das große Talent Dürers hatte und denselben mit Anfertigung eines Gemäldes beauftragte, obwohl er sich seinen eignen, gut bezahlten und viel beschäftigten Hofmaler hielt.

Dieser kurfürstlich sächsische Hofmaler war Lucas Cranach, dessen Name in Folge seiner nahen Beziehungen zu Luther und der Reformation fast populärer geworden ist, als der seines größeren Zeit- und Kunstgenossen Dürer. Wie er im Grunde seines Herzens ein eifriger Bekenner der evangelisch-lutherischen Lehre war, so stellte er sich auch als Künstler in die Reihe der Vorkämpfer der Reformation und trug durch seine gemalten Bekenntnisse des vereinfachten christlichen Glaubens — mehr aber noch durch

Holzschnitte, in denen er das Papstthum mit den Waffen der Satyre und des Spottes bekämpfte, — wesentlich zu den Erfolgen bei, welche Luthers gesprochene und geschriebene Worte begleiteten. Schon dieser Umstand weist auf einen charakteristischen Unterschied der Geistesanlagen jener beiden deutschen Künstler hin, welche am Ausgange des Mittelalters in ihren Werken das mächtige Ringen des Zeitalters mit einer absterbenden, aber tiefgewurzelten Tradition zu erkennen geben. Dürers zarte und feinorganisirte Natur verhielt sich im Leben mehr passiv, aufnehmend und empfangend, in der Kunst dagegen freigestaltend, herrschend und gebietend. Seine ganze Geisteskraft wandte sich nach Innen, und seine Schöpfungen wurden im großen Ganzen von rein künstlerischer Inspiration bedingt, waren Ausflüsse jenes göttlichen Wahnsinns, den die Griechen in der dichterischen Begeisterung ihrer Sänger erblickten. Lucas Cranach war von derberem Stoffe gebildet. Betrachten wir seinen Bildnißkopf, so zeigt derselbe schon in der Aeußerlichkeit ein entschiedenes Vorherrschen der Verstandesthätigkeit. Kein langes, sorgfältig gepflegtes Lockenhaar verschließt, wie bei Dürer, das Ohr gegen die Stimmen der Außenwelt. In den vollen gerundeten Backen liegt ein Zug der Behäbigkeit, die das Ergebniß einer durchaus praktischen Nutzung günstiger Lebensverhältnisse ist. Unter der freien Stirn blickt ein kluges Auge hervor, welches prüfend und erwägend auf das Zunächstliegende blickt, aber nicht träumerisch-tiefsinnig auch das Ferne, Jenseitige zu ermessen und zu erkennen sucht. Ein stattlicher Bart, das Zeichen männlicher Kraft, fließt von Mund und Kinn auf die Brust herab und erhöht den Eindruck des entschlossenen, jederzeit zur That bereiten Wesens, welches uns in so manchen eisernen Naturen jener großen Zeit, in einem Luther, Sickingen, Zwingli und Anderen, vor Augen tritt. Man sieht es diesem Kopfe an, daß er ganz vortrefflich auf die Schultern eines Bürgermeisters von Wittenberg paßte und eher vielleicht noch einem Freunde, Rathgeber und diplomatischen Geschäftsträger des sächsischen Kurfürsten eigen sein konnte als einem Hofmaler.

Wenn es nun auch keinem Zweifel unterliegt, daß Cranach in Hinsicht der natürlichen Begabung weit hinter Dürer zurücksteht, so hat man sich doch auf der andern Seite gewöhnt, sein Talent und sein Verdienst zu unterschätzen. Zum Theil war daran die vorgefaßte Meinung Schuld, daß ein unternehmender Kopf wie Cranach, der sein Geschäft ganz handwerksmäßig betrieb und jede Arbeit, bei welcher Farbe und Pinsel von Nöthen war, also auch den geringsten Stubenanstrich, übernahm, daneben

ein hohes öffentliches Amt bekleiden, ja sogar noch den Buch- und Bilderhandel betreiben und, wenn nicht Apotheker, doch Besitzer einer Apotheke sein konnte — daß ein in so verschiedenartigen Geschäften thätiger Geist unmöglich seinem Berufe in der Weise zugethan sein konnte, um viel über das Handwerksmäßige hinauszukommen. Zum andern Theile liegt der Grund der Mißachtung des Cranachischen Talents an der geringen kritischen Sichtung, die bis zur Mitte unseres Jahrhunderts mit der großen Zahl von Gemälden vorgenommen war, welche in Bausch und Bogen auf seine Rechnung gesetzt wurden. Viele dieser Pseudo-Cranachs haben sich aber als Schulbilder erwiesen, von denen dem Meister selbst oft weiter Nichts als der Entwurf angehört, bei andern ist das Monogramm Cranachs geradezu gefälscht, und eine große Anzahl endlich sind Producte des jüngeren Cranach, der hinter dem Vater im Allgemeinen sehr zurücksteht. Betrachtet man aber die ächten Erzeugnisse der Cranachischen Kunst, so wird man allerdings immer noch auf eine große Menge flüchtig und handwerksmäßig angefertigter Malereien stoßen, aber auch eine nicht unbedeutende Anzahl vortrefflicher Gemälde und anziehender Compositionen antreffen, die es vollkommen rechtfertigen, daß unter den Deutschen Cranach neben Dürer und Holbein in erster Reihe als Bahnbrecher einer neuen Kunstepoche genannt wird.

Wie die genannten beiden Künstler ist Cranach vor Allem ein vorzüglicher Bildnißmaler und steht denselben überhaupt da kaum nach, wo er das Wirkliche zum Vorbild hatte. Seine Erfindungsgabe ist reich und sein Talent beweglich. Dies erstreckt sich sowohl auf ernste Darstellungen biblisch-historischer Scenen, als auch auf Schilderungen des Volkslebens in humoristischen Genrebildern; er versucht sich an mythologischen sowohl, wie an allegorischen Stoffen und geht bereits in einer Weise auf das Landschaftliche ein, daß sich erkennen läßt, wie zur Befreiung dieser Gattung aus ihrer Abhängigkeit von der Geschichtsmalerei nicht viel mehr zu thun übrig war. Neben der Malerei betrieb er mit großem Erfolg die Holzschneidekunst und zeigte auch als Kupferstecher keine gering zu achtende Kunstfertigkeit. Als Colorist ist er Dürer entschieden überlegen. Seine Färbung, obwohl dünn, ist warm, blühend und von großer Klarheit, auch das Spiel der Farben durchweg harmonischer und angenehmer als bei Dürer. Dagegen fehlt ihm die sichere Hand des gewandten Zeichners, jener wunderbare Instinct Dürers, welcher sich in der Wahrheit und Richtigkeit der Umrisse niemals irren konnte. Für diesen Mangel entschädigt

er durch eine gewisse ergötzliche Lebendigkeit, die freilich nicht immer recht am Platze erscheint. Beiden gemeinsam ist der Mangel an Empfindung für das Sinnlich-Schöne, für den Reiz schöner Linien und Formen, obwohl Cranachs Kinderfiguren, weibliche Köpfe und nackte Gestalten im Allgemeinen doch ansprechender sind als die Dürerschen. Ueberhaupt gelang dem Cranach vorzugsweise das Kindliche, Naive, Unbefangene. „An die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und jener großartigen Kraft, die wir bei Dürer bewundern, tritt bei ihm," wie Kugler treffend bemerkt, „mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen, welches er mit Dürer theilt, hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten, mährchenhaften Blüthen getrieben. Sein Humor hat etwas von dem derben Volkswitze seiner Zeit; der Eindruck seiner Vortragsweise mahnt an Volksbücher und Volkslieder und nicht mit Unrecht mag man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen." Die Wirkungen des Helldunkels waren Cranach ebenso wenig geläufig wie Dürer und zur Wirklichmachung des Raumes, zur naturgemäßen Vertiefung des Mittel- und Hintergrundes fehlte ihm die Kenntniß der Linien- und Luftperspective. Beide, Dürer sowohl wie Cranach, erlernten die Kunst „ohn allen Grund", wie der erstere in seinem Buche über die Messung der Körper sagt, d. h. ohne jede theoretische Unterweisung. Was dem ungemeinen Bildungsdrange des höherbegabten Dürer zum Theil gelang — die mathematischen, anatomischen, selbst optischen Regeln für die Zeichnung herauszufinden und zu beobachten, das war dem sächsischen Hauptmeister versagt. Wo sein künstlerisches Gefühl nicht ausreichte, waren daher arge Verstöße unvermeidlich. Wenn man die Menge der Cranachschen Werke, sagt Schuchardt*), aufmerksam betrachtet, so muß man zu dem Gedanken kommen, daß er sich keiner anderen Regel bei seinen Compositionen bewußt war, als den Gegenstand durch Handlung, Zeichnung, Motive und Farbe so deutlich und erschöpfend, wie nur möglich, darzustellen. Aus diesem einseitigen Bestreben erklärt sich nicht nur die Schnelligkeit**), mit welcher Cranach producirte, sondern auch die Geschmacklosigkeit in der Anordnung figurenreicher Compositionen und in der Haltung einzelner Figuren, die namentlich da auffällt, wo der Gegenstand der Darstellung, wie so häufig, lutherisch-dogmatischer Natur ist, und deshalb schon eine Ueber-

*) Schuchardt, Lucas Cranach. Leipzig 1851. I. S. 5.

**) Seine Grabschrift nennt ihn celerrimus pictor, den sehr schnellen Maler.

anstrengung der Mittel erfordert, die der bildenden Kunst zu Gebote stehen. So ist, um nur ein Beispiel anzuziehen, sein berühmtes Gemälde im Städtischen Museum zu Leipzig, der Sterbende, als Ganzes betrachtet, eine widrige Geschmacklosigkeit, zu welcher Erde, Himmel und Hölle, Wirkliches und Symbolisches das Ihrige beitragen. Neben vortrefflichen Einzelheiten, wie die im höchsten Grade fein und zierlich ausgeführten Köpfe, trifft man wieder Anderes, was unbedingt abstößt, z. B. die Figur Christi, bei der die Stellung der Arme und Beine so hölzern und ungeschickt, wie nur möglich, ist. —

Die Nachrichten, die wir über Cranachs Leben und Wirken haben, sind ungleich dürftiger, als es bei Dürer der Fall ist, dessen eigenhändige Tagebücher unserer Zeit zum großen Theile erhalten blieben. Doch pflegte er wie dieser seine Werke in den meisten Fällen mit seinem Monogramm oder seinem Wappen zu versehen, eine löbliche Sitte, welche er auf Anrathen des gelehrten Schriftstellers Scheurl*), der auch ein Freund Dürers war, seit seinem Aufenthalt am kursächsischen Hofe angenommen zu haben scheint, da früher monogrammirte Bilder fast gar nicht vorkommen. Was uns an glaubwürdigen Nachrichten über Cranachs Leben erhalten ist, das verdanken wir zum großen Theile einer lateinischen Urkunde, welche 1556 in den Thurmknopf der Wittenberger Stadtkirche niedergelegt und bei Gelegenheit einer Reparatur im Jahre 1750 wieder aufgefunden und später veröffentlicht wurde.

Danach wurde Lucas Cranach (Crannach) im Jahre 1472 (also ein Jahr später als Dürer) in dem fränkischen Städtchen Kronach in der Diöcese Bamberg geboren und erlernte die Kunst bei seinem Vater. Das ist so ziemlich Alles, was wir mit Sicherheit über die Geburt und die Jugend des Meisters wissen. Selbst sein Familienname ist uns nicht bekannt, obwohl allgemein angenommen wird, daß sein bürgerlicher Name Lucas Sunder gewesen sei, während Cranach der nach Künstlersitte von ihm angenommene Name seines Geburtsorts ist. Ueber die Leistungen des

*) Scheurl widmete Cranach 1508 eine akademische Rede, die er zu Wittenberg gehalten hatte und dann in Leipzig drucken ließ. Es heißt in der betreffenden Dedication: „Wie aber Apelles auf seine Werke schrieb, mit Ausnahme dreier, „Apelles verfertigte es", was auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter gelehrter Mann, unserm Dürer und ich auch Dir zu entlehnen gerathen habe: so habe ich auch diese Rede nicht gehalten, ich hielt sie u. s. w." Schuchardt a. a. O. I. S. 34

Vaters und Lehrers unseres Meisters sind keine nachweisbaren Spuren vorhanden. Dahingegen zeigt die Kunstweise Cranachs eine auffallende Verwandtschaft mit den Werken eines gleichzeitigen, im nördlichen Franken thätigen Künstlers, Namens Matthäus Grunewald, der vorzugsweise viel von dem Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg, beschäftigt wurde.*) Wenn nun auch nicht festzustellen ist, daß er als Schüler oder Gehülfe in der Werkstatt dieses vortrefflichen Meisters thätig gewesen ist, so hat doch ohne Zweifel zwischen beiden schon frühzeitig ein Wechselverhältniß bestanden.**)

Mit Sicherheit läßt sich wohl annehmen, daß Cranach nach üblicher Sitte, als er die Lehrjahre hinter sich hatte, einige Jahre auf der Wanderschaft zubrachte. Dann ließ er sich muthmaßlich in Coburg und später in Gotha nieder. An letzterem Orte vermählte er sich mit der Tochter eines Rathsherrn, Barbara Brengbier mit Namen. Um diese Zeit lernten Friedrich der Weise und dessen Bruder und Mitregent, Johann der Beständige, zu deren Besitzthum auch die Pflege Coburg gehörte, unsern Meister kennen. Es scheint, daß er namentlich durch naturgetreue Abbildungen wilder und zahmer Thiere, als Hirsche, Wildschweine, Fasanen, Pfauen u. s. w. die Bewunderung der beiden Fürsten erregte und, um solche Thierstücke zu malen, häufig zur Theilnahme an ihren Jagden entboten wurde. Kurz, Kurfürst Friedrich lernte Cranach ebenso wohl als Künstler, wie als Menschen schätzen und berief ihn, obwohl er bereits zwei andere Maler in seinen Diensten hatte, im Jahre 1505 nach Wittenberg, unter Verleihung eines festen Jahrgehalts von 100 Gulden, mit der Zusicherung, daß ihm jede Arbeit, die er für den Kurfürsten fertigen werde, noch besonders bezahlt werde solle.

Dieses für damalige Zeit glänzende Anerbieten läßt uns schließen, daß Meister Lucas in seinem 33. Lebensjahre bereits als Künstler in hohem Ansehen stand, wenn auch nur wenige Werke seiner Hand aus früheren Jahren bekannt sind. Zu diesen Erstlingen zählt eine schöne Madonna mit Engeln in der Galerie des Palastes Sciarra-Colonna zu Rom vom Jahre 1504. In der glücklichen Lebensstellung, die Cranach fortan in Wittenberg

---

*) Die Hauptwerke dieses Meisters sind zwei Altarwerke, von denen das eine, im Mittelbilde die Bekehrung des h. Mauritius darstellend, jetzt in der Münchener Pinakothek bewahrt wird, das andere, eine Maria in der Glorie darstellend, an welchem auch Cranach Theil hat, sich in der Marktkirche zu Halle befindet.

**) Waagen a. a. O. I. S. 248. Schuchardt a. a. O. I. S. 23.

einnahm, entwickelte er bald eine rüstige Thätigkeit, hielt eine Anzahl Gesellen und Lehrjungen und übernahm, wie schon bemerkt, nicht nur eigentliche Kunstarbeiten, sondern auch das Anstreichen und Vergolden von Wand-



Mariahilfbild zu Innsbruck, nach L. Cranach.

flächen und Zimmergeräth. Gleichzeitig befestigte er sich mehr und mehr in der Gunst des edlen Fürsten, dem er diente, so daß ihm dieser „wegen der angenehmen gefälligen Dienste, die er ihm oftmals williglich gethan",

im Jahre 1508 einen Wappenbrief*) ertheilte und damit in den erblichen Adelstand erhob.**)

Diese Bezeugung des fürstlichen Wohlwollens hatte ihren Ursprung vielleicht mehr noch in den vortrefflichen Charaktereigenschaften und der persönlichen Liebenswürdigkeit Cranachs als in seinen künstlerischen Verdiensten. Friedrich der Weise machte seinen Hofmaler tournierfähig, um ihn sich, auch dem äußeren Range nach, näher zu stellen. Im folgenden Jahre sandte der Fürst den geadelten Maler nach den Niederlanden, höchstwahrscheinlich als Abgesandten an Kaiser Maximilian, der damals dem achtjährigen Prinzen Karl von den belgischen Staaten huldigen ließ. Eine derartige Verwendung Cranachs wird uns nicht auffallen, wenn wir uns erinnern, daß es zu jener Zeit Mode wurde, zu diplomatischen Geschäftsträgern ausgezeichnete Gelehrte oder auch Künstler zu gebrauchen. Dies war namentlich in Italien Sitte, und Friedrich der Weise ahmte bewußt oder unbewußt das Beispiel jener, durch die Pflege der Künste und Wissenschaften ausgezeichneten, Höfe Italiens nach, um wie diese mit einem berühmten Namen zu prunken. Cranach malte bei dieser Gelegenheit das Portrait des Erbprinzen der Niederlande, des spätern Kaisers Karl V. Weiteres als dieser Umstand, der für den Meister nach Jahr und Tag von Wichtigkeit werden sollte, ist leider nicht über seinen Aufenthalt in den Niederlanden bekannt. Aus der schon erwähnten Lobrede Scheurls geht nur hervor, daß er den Niederländern als tüchtiger Künstler bereits, dem Namen nach, bekannt war. Mehr einer Anekdote sieht es ähnlich, wenn Scheurl erzählt, er habe sich dadurch als Meister Lucas zu erkennen gegeben, daß er bei seinem Eintritt in das Gasthaus mit einer zufällig zur Hand gewesenen Kohle das Bildniß des Kaisers Maximilian so treffend an die Wand gezeichnet, „daß es von Allen erkannt und bewundert wurde." Kaiser Max hat sich übrigens um Cranach noch weniger gekümmert als

*) Also, heißt es in dem Wappenbriefe, haben Wir angesehen unsers Dieners und lieben getreuen Lucas von Cranach Ehrbarkeit, Kunst und Redlichkeit, auch die angenehmen und gefälligen Dienste, so er uns oftmals williglich gethan, dazu daß er Römischer königlicher Majestät, dem heiligen Reich und uns und unsern Erben, Fürstenthümern und Landen in künftigen Zeiten getreue und nützliche Dienste wohl thun mag und soll, und darum in Kraft der obberührten unserer Begnadung und Freiheiten mit wohlbedachtem Muthe und gutem Rathe demselben Lucas von Cranach diese nachbenannten Kleinode und Wappen mit Namen: ein gelber Schild, darinnen eine schwarze Schlange habend, in der Mitte zwei schwarze Fledermausflügel ꝛc. gnädiglich verliehen und gegeben u. s. w.

**) Schäfer, Die Gemälde-Galerie zu Dresden. Dresden 1862. III. S. 867.

um Dürer und, soviel bekannt, nur einmal bei der Illustration seines Gebetbuchs (s. S. 324) die Kunstfertigkeit des sächsischen Meisters in Anspruch genommen.

In den Jahren 1508 und 1509 befaßte sich Cranach vorzugsweise mit Kupferstichen und Holzschnitten oder, wenn er den Schnitt nicht selber ausführte, mit Zeichnungen für die Holzplatten. Vielleicht hatten ihn die Erfolge Dürers auf diesem Gebiete dazu angeregt, was um so wahrscheinlicher ist, als Friedrich der Weise besonderen Gefallen an den Dürerschen Holzschnitten fand und, wie wir wissen, nach einem derselben von dem Nürnberger Künstler ein Gemälde ausführen ließ. Wir merken von diesen Blättern hier nur einige der vorzüglichsten an, nämlich: der büßende Chrysostomus, Cranachs größter Kupferstich; eine Ruhe auf der Flucht (Holzschnitt); eine Passion Christi in 14 Blättern (Holzschnitt); alle drei vom Jahre 1509.

Um dieselbe Zeit begann Luthers Lehrthätigkeit in Wittenberg, welche jedoch erst eine weitergehende Bedeutung gewann, als der große Reformator nach seiner Rückkehr von Rom als Doctor der Theologie gegen die gröbsten Mißbräuche der Hierarchie das Wort erhob. Da seine und seiner hochgestellten Gesinnungsgenossen eifrige Bemühungen den Papst Leo X. zur Abstellung des Ablaßkrams nicht zu bewegen vermochten, so trat er bekanntlich im Jahre 1517 als offner Gegner des Ablasses hervor und stellte die Grundlehre des Protestantismus auf, daß nur wahre Reue und allein der Glaube an den Opfertod Jesu Christi, nicht aber sogenannte gute Werke zur Vergebung der Sünden führen können. Das kecke Wagniß Luthers fand lebhafte Unterstützung durch Friedrich den Weisen und die hervorragendsten Männer der Wissenschaft, als Bugenhagen, Melanchthon, Spalatin, Justus Jonas, welche an der berühmten Hochschule zu Wittenberg lebten und wirkten. Auch Lucas Cranach schloß sich diesen Männern an und trat namentlich zu Luther und Bugenhagen, sowie auch zu Georg Spalatin, Geheimsecretair des Kurfürsten, dem einflußreichsten Mann in der nächsten Umgebung Friedrichs des Weisen, in ein nahes Freundschaftsverhältniß. Schon im Jahre 1518 legte er in dem bereits erwähnten Gemälde, der Sterbende, jetzt im Städtischen Museum zu Leipzig, Zeugniß ab für die geläuterte Auffassung des Christenthums. Das Bild, das erste Erzeugniß der protestantischen Kunst, malte er für einen Doctor der Rechte, Heinrich Schmidtburg in Leipzig, welcher dasselbe dem Andenken seines, in jenem Jahre verstorbenen Vaters widmete. Der untere Theil

stellt den Vorgang des Sterbens mit seinen irdischen Folgen und Nebenumständen dar. Man sieht neben dem Sterbenden einen Priester, der ihm zur Verscheuchung der schreckhaften Phantasien, die als mißgestaltete halbthierische Teufelsfiguren verkörpert sind, das Kruzifix entgegenhält, dann am Fußende des Bettes eine klagende Frau, weiterhin den das Testament aufnehmenden Notar, auf der anderen Seite den Arzt, gekennzeichnet durch das unvermeidliche Uringlas, und hinter diesem den Teufel selbst im gähnenden Höllenrachen, endlich unterhalb des Bettes die Erben, welche bereits Kisten und Kasten durchwühlen. Ueber dem Sterbenden schwebt dessen Seele aufwärts, um von einem Engel empfangen und zum Himmel geleitet zu werden. Der Engel hält ein Täfelchen mit den Worten „opera bona“. Aber die guten Werke nützen nichts zur Seligkeit, dazu dient allein der Glaube an die h. Dreieinigkeit, deren Darstellung der obere Theil des Bildes gewidmet ist. Diesem Hauptbilde schließt sich eine Lunette an, auf welcher drei Männer und zwei Frauen, vermuthlich Angehörige der Schmidtburgschen Familie vor einer Kapelle knieen. Ueber diesen erscheint die h. Jungfrau mit dem göttlichen Kinde in einer Glorie. Das ganze, an vierzig Figuren umfassende, Gemälde ist nur 2 Fuß 6 Zoll hoch und 1 Fuß 8 Zoll breit und zählt hinsichtlich der Vollendung der miniaturartigen Ausführung, namentlich der Köpfe, zu den vorzüglichsten Werken des Meisters.

Als Luther zu weiteren Consequenzen seines ersten reformatorischen Schrittes gedrängt wurde und nach vergeblichen Vermittelungsversuchen dem Papstthume offenen Krieg erklärte, lieh Cranach bereitwillig sein Talent her, um durch bildliche Darstellungen dem Fassungsvermögen der großen Menge zu Hülfe zu kommen. Er illustrirte zu dem Ende nicht nur die Flugschriften Luthers, sondern gab auch im Jahre 1521 ein eignes Holzschnittwerk heraus, welches dazu dienen sollte, und auch wesentlich dazu diente, das Papstthum zum Gegenstande des Gelächters und der Verachtung zu machen. Es ist dies das Passional Christi und Antichristi, zuerst in 14 Blättern mit 26 Darstellungen, später in 26 Blättern herausgegeben. Die Absicht Cranachs war, die Handlungsweise des göttlichen Dulders dem hochmüthigen Treiben des Statthalters Christi unter entsprechenden Verhältnissen gegenüberzustellen. So sieht man unter Anderem auf der einen Seite Christus mit der Dornenkrone und gegenüber den Papst mit der dreifachen Krone; weiter Christi Heilung der Lahmen und Kranken und gegenüber den Papst, der mit seinen Kardinälen einem Tournier zusieht; dann die Bergpredigt und als Gegenstück ein Trinkgelage des

Papstes und der Bischöfe; die Vertreibung der Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel und daneben den in der Kirche Ablaß verkaufenden Papst; endlich Christi Himmelfahrt und den von den Teufeln in die Hölle gestürzten Papst.

Der große Erfolg, welchen diese Holzschnittfolge auch in mercantiler Hinsicht hatte, läßt sich daraus abnehmen, daß das Werk wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem gab Cranach dasselbe noch in besonderen Ausgaben heraus, eine, wo die hochdeutsche Erklärung jedes Bildes plattdeutsch und eine, wo sie lateinisch abgefaßt war. Da Cranach selbst Verleger war und einen Buchladen eröffnet hatte, so zog er gewiß großen Gewinn von diesem Unternehmen; nicht minder glücklich speculirte er mit der Herausgabe der Portraits Luthers, Spalatins und der anderen Reformatoren in Holzschnitt, die natürlich bei dem wachsenden Ansehen dieser Männer eine große Absatzfähigkeit erhalten mußten. Cranachs Verhältniß zu Luther gestaltete sich inzwischen immer inniger. Während des Reichstags zu Worms unterhielten beide einen Briefwechsel und nach Luthers glücklicher Heimkehr machte Cranach im Jahre 1525 für seinen Freund den Brautwerber bei Katharina von Bora.

In demselben Jahre traf ihn ein herber Verlust durch den Tod des Kurfürsten, Friedrich des Weisen. Doch änderte dies Ereigniß an seiner Stellung nichts, da Johann der Beständige unserm Meister mit gleichem Wohlwollen zugethan war. Als auch dieser im Jahre 1532 das Zeitliche segnete, gewann Cranach an dessen Sohne, Johann Friedrich dem Großmüthigen, einen in der That großmüthigen Gönner und Freund; denn der neue Kurfürst that es seinen Vorgängern in der Pflege der Künste und Wissenschaften womöglich noch zuvor und hatte bei seiner großen Baulust beständig Aufträge für seinen Hofmaler, bald auf bloße Decorationsarbeiten für neue Schlösser und Landsitze, bald auf Gemälde, die zum Schmuck der Wände für die hergerichteten Wohnräume bestimmt waren. Außerdem gab es fortwährend zu thun, um Bildnisse des Fürsten, namentlich aber der Vorgänger desselben anzufertigen, da Johann Friedrich die Sitte einführte, derartige Portraits, sowie auch andere Gemälde als Zeichen seiner Huld an öffentliche Anstalten sowohl, wie an Private zu verschenken. Von diesen meist kleinen Tafeln, die etwa $^3/_4$ Fuß hoch und $^1/_2$ Fuß breit waren, trifft man noch heute eine große Anzahl an. Sie wurden zu Dutzenden in der Werkstatt Cranachs gefertigt und mit einer gereimten Unterschrift versehen.

Im Jahre 1536 starb Cranachs ältester Sohn, Johann Lucas, ein hoffnungsvoller Jüngling, der sich dem Berufe seines Vaters gewidmet hatte, zu Bologna, wo er sich zuletzt auf einer italienischen Studienreise aufgehalten. Die Eltern waren über diesen Schlag aufs Tiefste bekümmert und machten sich Vorwürfe, daß sie den Sohn nach Italien geschickt hatten, also selbst vielleicht Ursache seines Todes gewesen wären. Der Herausgeber von Luthers Tischreden*) erwähnt dieses Vorfalls weitläuftig und aus seinem Berichte geht hervor, welch' innigen Antheil Luther, der des Verstorbenen Taufpathe gewesen, an dem Familienunglück nahm. Aus einer Todtenklage in lateinischen Distichen, von Joh. Stigel verfaßt, geht hervor, daß dieser Sohn Cranachs bereits in einer ganzen Reihe von Gemälden oder Holzschnitten sein reiches Talent bekundet hatte. Ueber seine künstlerische Thätigkeit ist nichts Gewisses bekannt, doch vermuthet Cranachs Biograph**), daß das schöne Madonnenbild der ehemals Weigelschen Sammlung, jetzt im Stadtmuseum zu Leipzig, ferner Venus und Amor im Landauer Brüderhause zu Nürnberg von Johann Lucas Cranach gemalt sei.

Seit dem Jahre 1520 besaß Cranach neben seinem Buchladen auch eine Apotheke in Wittenberg und mochte, da er auch Capitalien in Grundstücken anlegte, als einer der betriebsamsten und vielleicht auch reichsten Bürger Wittenbergs gelten. Als Mensch, Geschäftsmann, Künstler und Freund des Kurfürsten bei seinen Mitbürgern in hoher Achtung stehend, ward er, nachdem er schon längere Zeit das Amt eines Rathsherrn bekleidet hatte, im Jahre 1537 zum Bürgermeister der Stadt erwählt. Drei Jahre später bestätigte ihn eine Neuwahl in seinem Amte, woraus sich entnehmen läßt, daß die Stadt mit seiner Leitung der öffentlichen Angelegenheiten wohl zufrieden war. Im Jahre 1544 legte er jedoch diese städtische Würde, die ihn in seiner eigentlichen Berufsthätigkeit beengen mochte, freiwillig nieder.

*) Colloquia oder Tischreden Martin Luthers. Eisleben 1566 u. ö. Darauf, heißt es an der betreffenden Stelle, sprach Doctor Martin Luther: „Wenn das gölte (— daß sie Schuld am Tode des Sohnes seien —), so wäre ich so doch eine Ursache als ihr: denn ich's euch und ihm treulich gerathen habe; wir haben's aber nicht in der Meinung gethan, daß er sterben sollte; unser Gewissen giebt uns Zeugniß, daß ihr ihn viel lieber lebendig wüßtet, ja viel lieber selber stürbet, und all euer Gut lieber verlieret" ...... Darauf wandte er sich zum Vater, der da weinete und sprach: „Lieber Meister Luca, halt stille, Gott will euern Willen brechen; denn er greift einen gern an, da es ihm am wehesten thut, zu Tödtung unsers alten Adam" u. s. w.

**) Schuchardt a. a. O. S. 119.

Nach einer fast vierzigjährigen glücklichen und mit Kindern gesegneten Ehe verlor Cranach 1544 seine Gattin. Von den Charaktereigenschaften der Frau ist nichts Näheres bekannt, was eher zu ihrem Lobe als zu ihrem Tadel sprechen dürfte, da eheliche Mißverhältnisse von der geschäftigen Fama — wie es bei Dürer der Fall — lieber verschlimmert als bemäntelt werden. Ein lateinisches Trostgedicht auf ihren Tod nennt sie ein edles Vorbild einer ehrsamen Hausfrau und eine treffliche Erzieherin ihrer Töchter. Wie dem auch sei, jedenfalls hatte Meister Lucas, wie im Allgemeinen, so auch insbesondere bei der Wahl seiner Gattin ein glücklicheres Loos gezogen, als es dem großen Nürnberger Meister zu Theil war. Dieser starb kränkelnd im Mannesalter, während Cranach als rüstiger Greis noch in seinen siebenziger Jahren rastlos und mit Ausdauer seinem Berufe obliegen konnte.

Um dieselbe Zeit knüpfte der Kurfürst von Brandenburg, Joachim II., mit unserm Meister einen Geschäftsverkehr an, der sich sehr rege gestaltete und Cranach verschiedene Male in die Mark führte. Die große Anzahl von Cranachschen Gemälden, welche sich noch jetzt in Berlin theils im königl. Schlosse, theils im Museum befinden, lassen auf zahlreiche Bestellungen des Kurfürsten schließen, der von der Kunstfertigkeit des sächsischen Hofmalers eine hohe Meinung hegte. Auch der Kurfürst von Mainz, Albrecht von Brandenburg, der mehr Neigung als Geld für Kunstwerke hatte, nahm Cranachs Thätigkeit in Anspruch. Albrecht ließ sich von ihm mehrmals in halber und ganzer Figur malen, in letzterem Falle als h. Hieronymus charakterisirt. Eins der schönsten dieser Gemälde, welches den genannten Heiligen unter der Gestalt des kurfürstlichen Kardinals in einer Landschaft darstellt, wird im Berliner Museum aufbewahrt.

Gegen die Mitte der vierziger Jahre war Cranach vorzugsweise in Torgau thätig, welcher Stadt die Baulust Johann Friedrichs besonders zu Gute kam. Aus den Originalrechnungen Cranachs, welche noch erhalten sind, geht hervor, daß der Meister so ziemlich für alle Arbeiten zu sorgen hatte, bei welchen Farbe, Vergoldung oder Zeichnung ins Spiel kam. „Item," heißt es in einer derselben, „am Sonntag nach Trinitatis bin ich mit 6 Knechten von Wittenberg gen Torgau kommen und am neuen Bau gearbeitet 12 Wochen bis auf den Sonntag nach Bartholomäi, da haben wir an der gewölbten Thurmstuben angefangen und die Leisten in den Fenstern vergoldet und die Sterne im Fenster eingesetzt. Danach haben wir am Erker außen und innen gemacht und in Stuben in den zwei Kam-

mern und Kurser (Corridor?) die zwei Fursten (?) ausgemacht und die Säulen auf dem Rohrkasten und im Garten, auch die Tafeln (Gemälde) gebessert, der sein fünfe, die man in die Kirchen gemacht hat, nun will ich anzeigen, was für Gold und Farben und Leim daraufgegangen sei." Darauf folgt eine specificirte Rechnungsaufstellung zunächst über den Arbeitslohn, der in der Woche für ihn 3 Gulden, für jeden Gesellen einen halben Gulden betrug, über seine Auslagen für Gold, Farben, Leim, Firniß, Borsten- und Haarpinsel, Drechslerarbeit, Botenlöhne u. dergl. Auch für die Muster zu den Tapeten oder Teppichen, welche zur Zimmerbekleidung dienten und von emigrirten niederländischen Webern verfertigt wurden, lieferte Cranach die Zeichnungen.

Während Johann Friedrich noch im Jahre 1545, unbesorgt um die äußeren Verhältnisse seines Staates, sich seinen friedlichen Plänen zur Verschönerung seiner Städte und Residenzen hingab, bereiteten die Feinde des Protestantismus, mit dem Kaiser an der Spitze, einen Hauptschlag gegen den Schmalkaldischen Bund vor, der, zur Sicherung des Religionsfriedens von Johann dem Beständigen gegründet, unter dessen Nachfolger mit den protestantischen Fürsten und Ständen erneuert worden war. Die Stellung der Parteien war eine immer schroffere, der herrschende Zustand ein geradezu unhaltbarer geworden. Von beiden Seiten fehlte es nicht an den heftigsten Schmähungen dessen, was dem Gegner theuer und heilig war. Der plumpe Humor jener Zeit scheute die ärgsten Schimpfreden nicht und griff selbst zu groben Unfläthereien, um auf den großen Haufen zu wirken. Zu den Flugschriften in diesem wilden Parteikampfe gesellten sich die gräulichsten Karrikaturen, von erklärenden Reimzeilen begleitet. Auf protestantischer Seite bildete natürlich vorzugsweise der Papst den Gegenstand der Darstellung und des satyrischen Angriffs. Viele solcher einzelnen Blätter, theils lose, theils als Titelverzierung zu den Pamphleten Luthers hatte Cranach schon in Holzschnitt ausgeführt, als er im Jahre 1545 einzelne dieser Illustrationen, durch eine Anzahl neuer vermehrt, in einer besonderen Sammlung, das Papstthum*) betitelt, herausgab. Luther verfaßte dazu den gereimten Text. Welch' derbe Kost der gesunde Magen der damaligen Volksbildung und Sitte verdauen konnte, geht aus den meisten dieser drastischen Verhöhnungen des Papstthums hervor. So sieht man auf einem Blatte den Papst auf einem Schweine reiten, während er mit der rechten Hand einen,

*) Schuchardt a. a. O. II. S. 248.

in der linken getragenen dampfenden Haufen Menschenkoth segnet. Die Darstellung bezieht sich auf das Concil zu Trient, dessen Beschickung die protestantischen Stände weigerten. Es steht darüber: Papa dat concilium in Germania (der Papst hält in Deutschland ein Concil) und dann die deutschen Reimzeilen darunter:

Sau, du mußt dich lassen reiten
Und wohl sporen zu beiden Seiten.
Du wilt han ein Concilium.
Ja dafür hab dir mein merdrum (?).

Noch schlimmer kommt der Papst in einer andern Karrikatur weg, wo er auf dem Throne mit zwei Kardinälen zur Seite dargestellt ist. Aus einer Bannbulle sprühen Funken und Steine auf zwei vor ihm stehende Männer. Diese machen eine Pantomime, deren Bedeutung der Leser aus der Unterschrift leicht errathen kann, und strecken dabei, den Kopf gegen den Papst umwendend, die Zungen aus. Darunter steht:

Nicht Babst nicht schreck uns mit dein Bann
Und sei nicht so zorniger Mann.
Wir thun sonst ein Gegenwehre
Und zeigen dirs Belvedere.

Die erste Hälfte des folgenden Jahres verfloß noch ziemlich ruhig, obwohl die nicht geheim gebliebenen Rüstungen des Kaisers den Kurfürsten antrieben, auch seinerseits die Streitkräfte des schmalkaldischen Bundes zu sammeln. Noch ehe die Dinge eine so ernste Wendung angenommen hatten, starb Luther im Februar 1546 zu Eisleben. Der Kurfürst ließ zum Gedächtniß des verehrten Mannes von Cranach eine Tafel malen, welche in der Schloßkirche zu Wittenberg an der Stelle, wo Luther begraben worden, aufgestellt wurde. Der Meister hatte an diesem Werke, welches der Ehre seines treuen, erprobten und hochberühmten Freundes galt, gewiß sein Bestes gethan. Um so mehr ist es zu bedauern, daß über den Verbleib desselben keine Kunde vorhanden ist, ja daß nicht einmal der Gegenstand der Darstellung mit Gewißheit angegeben werden kann.

Die Ausschmückung des Schlosses und der Schloßkirche zu Torgau nahm inzwischen ihren ungestörten Fortgang; Cranach fertigte zu dem Ende eine Anzahl gemalter Tücher, wie es in den Rechnungen heißt, vermuthlich in Oel- oder Wasserfarben ausgeführte Gemälde auf Leinwand. Bilder dieser Art, von denen der Meister eine sehr große Anzahl für die verschiedenen Schlösser und Landhäuser des Kurfürsten gefertigt hat, sind wunderbarer Weise nirgends mehr anzutreffen, so daß man anzunehmen versucht

wird, die Malerei habe sich auf die Dauer nicht gehalten. Im Spätsommer des Jahres 1546 unterbrach aber der ausbrechende Bürgerkrieg das friedliche Schaffen des Meisters. Wie aus der Geschichte bekannt, benutzten die verbündeten protestantischen Fürsten ihr anfängliches Uebergewicht über den Kaiser nicht, zersplitterten ihre Streitkräfte und wurden vereinzelt von Karl V. überwunden. Ueber das Schicksal Sachsens entschied die unglückliche Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547, welche Johann Friedrich in die Gefangenschaft des Kaisers und um die Kur brachte. Es läßt sich denken, wie tief dem bejahrten Meister das Unglück seines edlen und hochherzigen Fürsten und Freundes zu Herzen ging und wie freudig er eine sich ihm darbietende Gelegenheit ergriff, beim Kaiser eine Fürbitte für denselben einzulegen. Als nämlich, so erzählt Gunderam in der oben erwähnten Denkschrift*), hierauf Wittenberg belagert wurde, ist Lucas in das Lager zu dem Kaiser gerufen worden, wo derselbe ihn bei seiner Ankunft fragte, ob er die Ursache dieses Vorbescheidens wissen wolle? Und es sagte der Kaiser: Dein Fürst, den ich neulich in der Schlacht gefangen genommen habe, hat mir zu Speyer beim Reichstage eine trefflich gemalte Tafel geschenkt, die Einige von Deiner Hand, Einige von der Hand deines Sohnes hielten. Als nun Deiner von ungefähr Erwähnung geschah, wurde mir angezeigt, daß Du noch in dieser Stadt lebtest, und um mich genauer zu überzeugen, befahl ich, Dich herzubescheiden. Das ist der Grund, weßhalb ich Dich aus der Stadt habe kommen lassen. Hierauf dankte Lucas der kaiserlichen Majestät für so große Gnade und bezeigte die schuldige Ehrfurcht und Unterwürfigkeit. Ich habe aber, sagte der Kaiser, zu Mecheln in meinem Zimmer eine kleine Tafel, worauf mein Bildniß als Knabe von Dir gemalt ist; sage mir doch, wie ich in jenem Alter beschaffen war, während Du mich maltest. Ew. Majestät, sagte Lucas, war damals acht Jahre; es war als der Kaiser Maximilian, Euch bei der Hand haltend, Ew. Majestät von den belgischen Ständen huldigen ließ. Als ich Euch malen wollte, hattet Ihr einen Lehrer, welcher, da Ihr als Knabe etwas unruhiger Natur waret, Euren Sinn zu kennen behauptete, und angab, daß Ihr vorzüglich durch den Anblick von Eisen und Stahl erfreut würdet; er nahm deßhalb ein eisernes Wurfgeschoß und brachte es bald so an der Wand an, daß die Spitze Euern Augen zugewendet war. Darauf richtete Ew. Majestät nachher die Augen so lange, bis ich das Gemälde beendigt

*) Schuchardt a. a. O. S. 186.

hatte. Der Kaiser zeigte sich bei dieser Erzählung sehr erfreut und betheuerte darauf in dessen Gegenwart, daß er Lucas gnädig sein werde. Lucas aber, durch diese Gnade des Kaisers bewogen, dachte vor Allem an das Unglück seines Herrn und die Gefahr des Vaterlandes und erbat für sich selbst gar Nichts, sondern fiel auf die Knie und flehte bei dem Kaiser für seinen gefangenen Herrn .....

Die Gefangenschaft des Kurfürsten wurde denn auch mit großer Milde geübt, freilich wohl weniger aus besonderer Rücksicht auf Cranachs Fürbitte, als aus politischen Rücksichten, die dem Kaiser geboten, nicht durch Strenge und Grausamkeit gegen einen mächtigen und verehrten Fürsten die Gemüther von Neuem aufzuregen und zur Rachgier zu entflammen. Johann Friedrich folgte dem Kaiserlichen Hoflager nach Belgien und von dort nach Augsburg und unterhielt während dieser Zeit einen Briefwechsel mit Cranach, in dessen Gewahrsam sich eine Menge Gemälde (u. A. auch die Marter der 10,000 von Dürer) und andere Kunstwerke befanden, die der Kurfürst bei der drohenden Verheerung des Landes vor soldatischem Unfug schützen wollte. Während des Reichstags zu Augsburg ließ der Fürst Cranach ersuchen, zu ihm zu kommen und bei ihm in Diensten zu bleiben. Der fast achtzigjährige Meister folgte bereitwillig dieser Berufung und theilte die Gefangenschaft Johann Friedrichs, bis der Frieden zu Passau demselben die Freiheit zurückgab. Wie wohlthuend Cranachs Umgang dem Kurfürsten während seines Unglücks gewesen sein muß, geht aus einem alten Bericht über die Gefangenschaft Johann Friedrichs hervor, welcher in einem Manuscript auf der Gothaer Bibliothek aufbewahrt wird. „Wenn s. f. Gnaden, heißt es darin, aufgestanden, haben sie bei einer Stunde in ihrem Gemach allein gebetet, und in der h. Bibel, oder doch in Dr. Luthers Schriften, sonsten aber vielfältig in vornehmen deutschen und französischen Historienbüchern gelesen, und nächst denselben damit ihre Zeit vertrieben, daß sie den berühmten Maler, den alten Cranach, allerhand Contrafacturen- und Bilderwerke machen lassen." Trotz seines hohen Alters war und blieb Cranach stets in voller Thätigkeit, und es ist wahrhaft erstaunlich, welch' eine große Zahl von Bildern er nur während seines siebenmonatlichen Aufenthalts in Augsburg anfertigte, wie sich dies aus den noch vorhandenen Rechnungen über seine Arbeiten ergiebt. Das interessanteste darunter ist ein leider verschollenes Portrait Tizians, welches er im Auftrage des Kurfürsten malte, als der große venetianische Meister, der Einladung des Kaisers Folge leistend, zum Reichstage nach Augsburg gekommen war.

Cranach hatte bei seiner Abreise von Wittenberg sein Testament gemacht und alle sein Besitzthum seinen Erben übergeben. Vielleicht ahnte er, daß er nicht wieder in die Stadt zurückkehren sollte, die der Schauplatz seines langen, thätigen Wirkens war. Von Innsbruck, wo der Kurfürst mit seinem getreuen Hofmaler sich aufhielt, als die Befreiungsstunde schlug, reisten Beide am 2. October 1552 nach Weimar. Hier stellte der Kurfürst dem Meister ein neues Anstellungsdecret aus, zum Zeichen des Dankes für das „unterthänige Mitleiden"; welches jener seinem Fürsten, indem er dessen Gefangenschaft theilte, bewiesen hatte. Die Pension von 100 Gulden wurde ihm auf Lebenszeit zugesagt, dazu erhielt er freie Kleidung und war des Kurfürsten täglicher Tischgenosse. Diese neue glückliche Zeit dauerte indeß kaum ein Jahr. Am 16. October 1553 starb Cranach ohne vorhergegangene Krankheit unvermuthet im Hause seines Schwiegersohns, des fürstlichen Kanzlers Dr. Christian Brück.

Wie Tizian, so hielt auch Cranach in seinem Künstlerberufe aus, bis zu der Stunde, wo der Tod seine Hand für immer lähmte. Sein letztes großes Gemälde, das Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar *), welches er in seinem einundachtigsten Jahre ausführte, zeigt ihn noch im Vollbesitz der ihm eignen Kunstmittel; ja es gilt diese Schöpfung, nach dem Urtheile gründlicher Kenner, geradezu für das Vortrefflichste, was Cranach überhaupt geleistet hat. **)

Cranach wurde in der Hofkirche (Jakobikirche) zu Weimar begraben. Die Söhne des Kurfürsten, der ihn nicht ganz ein halbes Jahr überlebte, ehrten sein Andenken durch Errichtung eines Denksteins mit einer lebensgroßen Portraitfigur des verstorbenen Meisters. Dies Monument wurde später von dem Grabe entfernt und an seiner jetzigen Stelle links am Haupteingange der Kirche aufgerichtet.

Von der großen Menge bekannter, angezweifelter und verloren gegangener Werke des Meisters haben wir bisher nur gelegentlich einige wenige genannt. Wir können zum Schluß von den übrigen nur der bekanntesten Erwähnung thun. Von größeren Altarwerken werden ihm zugeschrieben: Das Altargemälde der Stadtkirche zu Schneeberg, das Hauptbild die Kreuzigung, die Staffel das Abendmahl darstellend, dazu acht Flügelbilder, welche jetzt getrennt davon aufgestellt sind; Theile eines Flügelaltars im Dresdener Museum; Altargemälde in der Wittenberger Stadtkirche (Schulbild). Aus dem Kreise der heiligen Geschichte und Legende scheinen einige Gegenstände von Cranach mit Vorliebe behandelt

*) Denkmäler der Kunst. Taf. 84. 8. **) Waagen a. a. O. I. S. 252.

und deßhalb mehrfach dargestellt zu sein, darunter Christus, der die Kinder zu sich kommen läßt, in der Pauliner Kirche zu Leipzig, in der Graf Schönbornschen Galerie zu Pommersfelden, im Besitz des Herrn v. Holzhausen zu Frankfurt a. M.; Adam und Eva in der Galerie zu Gotha, im Berliner Museum, in der Dresdener Galerie, in der Speck-Sternburgschen Sammlung zu Lützschena, eine Federzeichnung in dem Dresdener Kupferstichkabinet; Judith mit dem Haupt des Holofernes in den Galerien zu Cassel, zu Dresden (lebensgroße Einzelfigur), zu Stuttgart und Wien (die letzteren sind Halbfigurenbilder); Christus und die Ehebrecherin in der Münchener Pinakothek, in der Galerie Esterhazi zu Wien. Andere vorzügliche Bilder dieser Art sind: Die Vermählung der h. Katharina im gothischen Hause zu Wörlitz, der h. Georg mit dem Lindwurm ebendaselbst, der h. Hieronymus und der h. Leopold im Belvedere zu Wien. Von Cranachs Madonnen und heiligen Familien sind die berühmtesten: das sogenannte Mariahilfbild in der St. Jakobskirche zu Innsbruck, Madonna mit dem Kinde in der Kapuzinerkirche daselbst, in der Münchener Pinakothek (zwei Darstellungen), im Städtischen Museum zu Leipzig (s. oben S. 356), im Besitz des Stadtraths Lampe daselbst, in welchem sich auch noch eine andere vorzügliche Maria mit der h. Anna und dem Christuskinde befindet. Unter den christlich-symbolischen Darstellungen kehrt namentlich der Sündenfall und die Erlösung häufig wieder; das vorzüglichste Gemälde dieser Art bewahrt die ständische Galerie zu Prag. Aus dem Gebiete der Profangeschichte ist die Lucretia vorzugsweise gern von Cranach dargestellt, wie denn überhaupt diese Märtyrerin der Keuschheit ein Lieblingsgegenstand der Kunst jener Zeit gewesen zu sein scheint; eine schöne lebensgroße Darstellung bewahrt die Dresdener Galerie, eine andere die Münchener Pinakothek, kleine Halbfiguren die Berliner und die Coburger Schloßgalerie. Andere profangeschichtliche Bilder mit novellistischer Färbung sind: Kaiser Trajan und die Wittwe im gothischen Hause zu Wörlitz (sehr verdorben), König Alfred und der Ritter Albonack mit seinen drei Töchtern, ebendaselbst; eine zweite Darstellung ist im Besitz des Regierungsraths Martinengo zu Würzburg, eine dritte größere in der Galerie zu Gotha. Von allegorischen und phantastischen Darstellungen merken wir an: der Jungbrunnen im Berliner Museum, die Eifersucht im Besitz des Dr. Christian Schuchardt in Weimar, die Melancholie in der Campe'schen Sammlung zu Nürnberg; aus dem Kreise der Mythologie: Venus und Amor, von Bienen gestochen, in

dem Berliner Museum, in der Lichtensteinschen Galerie, beide mit lebensgroßen Figuren; Apoll und Diana, ebendaselbst; ferner an novellistischen Genrestücken: der lüsterne Alte mit einem Mädchen — ein zu jener Zeit sehr beliebter Gegenstand — in der ständischen Galerie zu Prag, ein zweites im Belvedere, ein drittes in der Sammlung der Kunstakademie zu Wien; der Mund der Wahrheit in der Galerie zu Schleißheim; mehrere Federzeichnungen dieser Art im Kupferstichkabinet zu Dresden. Von der großen Menge von Bildnissen, die von Cranach herrühren, namentlich den Portraits der Reformatoren und der sächsischen Kurfürsten begegnet man einigen in fast jeder der größeren Galerien Deutschlands.

Unter den Schülern Cranachs nimmt dessen Sohn Lucas Cranach der jüngere, geb. 1515, gest. 1586, die erste Stelle ein. Er war, wie sein Vater, Bürgermeister von Wittenberg. In der Auffassung sich an das Vorbild seines Vaters haltend, stand er denselben in Bezug sowohl auf Erfindung, wie auf Formgebung nach. Für eins seiner besten Bilder gilt eine Predigt Johannis in der Braunschweiger Galerie. Am besten gelangen ihm noch Portraits, wie unter andern die Brustbilder der Kurfürsten August und Moritz von Sachsen in der Münchener Pinakothek beweisen. Von den übrigen Zöglingen der Cranachischen Werkstatt weiß man so gut wie Nichts; es werden noch genannt ein (Peter) Vischer und Peter Gottland; von anderen kennt man zwar Werke, aber die Namen fehlen. Im Ganzen hatte Cranachs künstlerische Thätigkeit nur eine geringe Nachwirkung, wie denn überhaupt die protestantische Kunst einer Befruchtung durch neue Elemente bedurfte, die außerhalb des Gesichtskreises des sächsischen Meisters lagen, um zu einer wahrhaften Blüthe zu gelangen. Die kirchliche Kunst Cranachs hat nur in ihren symbolischen Beziehungen eine protestantische Färbung, im Uebrigen erscheint sie noch sehr mittelalterlich, weil dem Meister von der Poesie des wirklichen Daseins, von der Schönheitsfülle in Natur und Menschenleben erst eine schwache Ahnung aufgegangen war. Der deutschen Kunst die letzten Fesseln zu lösen — was weder Cranach noch Dürer gelungen, — mit dem kirchenthümlichen Typus völlig zu brechen und in freier Umschau nach dem Schönen die Erscheinungen der wirklichen Welt zu höheren Kunstzwecken zu verwerthen, das blieb einem anderen Meister vorbehalten, Hans Holbein, dem jüngeren aus Basel, welchem wir demnächst unser Augenmerk zuwenden.

Hans Holbein, der Jüngere,

und die schwäbische Schule.



Hans Holbein (der Jüngere).

(1498 — 1543.)

Welch' ein ganz anderer Geist spricht aus den Zügen des Holbein'schen Selbstbildes, wenn man Dürers und Cranachs Köpfe dagegen hält! Leichter Sinn und heitere Laune belebt die bartlosen Lippen des eben zum Manne gereiften Jünglings. Kräftige Sinnlichkeit, genußfähig und zum Genießen bereit, prägt sich in den breiten Fleischpartien der vollen Backen, des runden Kinns und starken Halses aus. Aber der Hang zum Wohlleben, das Gefallen an lustiger Gesellschaft, an Wein und schönen Mädchen überwacht eine denkende Stirn, unter welcher zwei kluge, helle und freundlich-milde Augen sich öffnen. Der Blick aus diesen Augen verliert sich nicht in das Weite, Unendliche und Ewige, er haftet aber auch nicht an dem Zunächstliegenden und Alltäglichen, jede Erscheinung nur nach ihrem praktischen Werthe ermessend, — weder Gottseligkeit, noch Weltklugheit regeln seine Richtung. Was er sucht, ist das Gefällige, das Sinnerfreuende, was er

erstrebt, ist, unter allen Verhältnissen, dem Leben die heitere Seite abzugewinnen und das Glück des Augenblicks zu genießen.

Diese Gemüthsanlage Holbeins, die durch eine Menge launiger Anekdoten bestätigt wird, konnte auf seine Kunstweise nicht ohne großen Einfluß bleiben. Sie erschloß ihm das Gebiet des Sinnlich-Schönen, für welches Dürer kein Auge und Cranach nur einen zufälligen Blick hatte, sie bewog ihn, bei seinen Conceptionen die Natur und das Leben zum Ausgangspunkt zu wählen und, wo es der Gegenstand erforderte, durch poetische Erhöhung der Wirklichkeit sich dem Idealen zu nähern. Dürer und seine nordischen Zeitgenossen waren bei der Darstellung des Heiligen, Uebersinnlichen noch immer mehr oder minder abhängig von der Tradition, die sich scheute, das Göttliche, da das Bild nur Symbol war, nach den Regeln der irdischen Natur zu bilden, und mit Gleichgültigkeit gegen den Bau des Körpers und die räumlichen Umgebungen nur auf die Ausprägung des frommen, sittenreinen, duldenden Wesens in den Zügen des Antlitzes, sowie auf eine gewisse Hoheit und Würde in der Haltung und Bewegung besonderes Gewicht legte. Wo aber die Tradition keine Vorschriften zu geben im Stande war, wie bei allen den Gegenständen der christlichen Mythe, die erst im Laufe des 15. Jahrhunderts nach und nach zur Darstellung kamen, war die Kunst genöthigt, aus der Wirklichkeit den Mangel typischer Vorbilder zu ergänzen, oder sich mit phantastischen Ungeheuerlichkeiten zu helfen. Von dieser Zeit an begann das Eindringen der Wirklichkeit mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen in die Idealwelt, anfangs mit verständigem Maß, wie es Hubert und Jan v. Eyck einhielten, dann aber um so schroffer auftretend, je lebhafter der Reiz der Reprodution des Natürlichen sich zu regen begann. Dieser Reiz ist an sich blind gegen den Unterschied des Schönen und Häßlichen, des Harmonischen und Verworrenen. Wo er dem Schönen begegnete, schönen Menschengestalten, gefälligen Trachten, heiteren Sitten, einer anmuthigen Natur, wie in Italien, konnte er sich leichter in wirkliches Schönheitsgefühl verwandeln. Der Norden war dieser Umwandlung nicht günstig, und so sehen wir, wie selbst die großartige Kraft des Dürer'schen Geistes nicht im Stande ist, sich von den zufälligen Formen und Bildungen der Wirklichkeit völlig frei zu machen, und das Kunstwerk dem Gesetze der Schönheit zu unterwerfen.

Unter den deutschen Malerschulen gelang es am ehesten noch der schwäbischen Schule, die von den Niederlanden einwandernde realistische Darstellungsweise in bestimmten Schranken zu halten. Ein gemüthlicher, sanfter,

bis ans Süßliche streifender Ton geht durch die Werke der schwäbischen Meister gegen Ende des 15. Jahrhunderts, von denen wir Martin Schongauer*) oder Schön schon früher erwähnten. Nach diesem bildete sich Bartholomäus Zeitblom aus Ulm, in welcher Stadt um dieselbe Zeit eine Menge zum Theil ausgezeichneter Künstler thätig waren. Wir erwähnen im Vorbeigehen Hans Schühlein und den seit Anfang des 16. Jahrhunderts thätigen Martin Schaffner, welche beide, wenn sie auch in der Färbung nicht die Wärme und Zartheit Zeitbloms erreichten, doch in der Ausbildung der Formen zu größerer Freiheit und Fülle einen entschiedenen Fortschritt bekunden. Neben Ulm glänzte Augsburg durch seine Malerwerkstätten. Hier wirkte gleichzeitig mit Dürer der diesem Meister befreundete Hans Burgkmair, Sohn des Thomas Burgkmair, eines ebenfalls tüchtigen Künstlers. Er war ein Schüler des Martin Schongauer, nahm jedoch Manches von der derben Charakteristik der nürnberger Schule an und folgte in seinen Holzschnittwerken (Theurdank, Weiskunig) der Richtung Dürers. Einen ähnlichen Einfluß der fränkischen Schule gewahrt man bei dem älteren Holbein, dem Vater des größeren Sohnes, von dem nunmehr des Weiteren die Rede sein wird.

Hans Holbein, der jüngere, stammte aus einer alten angesehenen Malerfamilie Augsburgs und wurde daselbst im Jahre 1498 geboren. Schon der gleichnamige Großvater, welcher um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte, muß nach den wenigen Werken, die sich von ihm (in der Augsburger Galerie) erhalten haben, zu urtheilen, ein tüchtiger Künstler gewesen sein. Diese zeigen in der Auffassung jenen höheren Adel der Form, jene edle Einfachheit und Würde der älteren Kunst, die später durch das Eindringen des niederländischen Realismus verkümmert wurde. Von seinen zwei Söhnen, die ebenfalls Maler waren, starb der jüngere, Sigmund, kinderlos in Bern, während der ältere, Hans, Schwiegersohn des Thomas Burgkmair, seine drei Söhne, Ambrosius, Hans und Bruno, wiederum für die Kunst der Malerei erzog. Von diesen besaß Hans das bei Weitem hervorragenste Talent. Unter welchen Einflüssen sich dasselbe, wenn man von dem väterlichen Unterricht absieht, entwickelte, läßt sich leider nicht angeben, da keine schriftlichen Zeugnisse über den Verlauf der Jugendzeit des großen Meisters vorhanden sind. Man ist fast versucht anzunehmen, daß Holbein im jugendlichen Alter nach Italien gepilgert sei, und hier jenes Maß in der Be-

*) Siehe Seite 295.

wegung und Charakteristik, jene Klarheit der Anordnung, jene Großartigkeit der Formen, jene einfache Schönheit und Tiefe der Färbung gewonnen habe, welche wir an Lionardo's, Rafaels und Del Sarto's Werken bewundern. Und doch ist andererseits der Entwickelungsgang Holbeins ein so durchaus selbständiger, seine deutsche Gemüthsart verläugnet sich in großen und kleinen Zügen so wenig, daß diese Annahme als Nothbehelf zur Erklärung seiner künstlerischen Erfolge kaum statthaft erscheint. Näher liegt die Vermuthung, daß der aufstrebende Jüngling in der Schweiz, wo er während seiner Entwickelungsjahre sich aufhielt, mit Nicolas Manuel in Bern (geb. 1484) und dessen Werken bekannt geworden sei, wo nicht gar bei diesem Meister als Geselle gearbeitet habe. Dieser Manuel, auch Deutsch genannt, war ein ausgezeichneter Maler, und von ihm weiß man bestimmt, daß er der venetianischen Schule seine Ausbildung verdankt. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Lebendigkeit und Sicherheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst großartige Weise auszuprägen wußte.*)

Indeß bekundete der junge Hans, noch bevor er mit dem Vater nach Basel zog, durch die ersten bekannten Schöpfungen seines ungemein frühreifen Talentes schon das Streben, die engen Schranken der heimatlichen, vom Vater ererbten Kunstweise zu durchbrechen und auf eignen Füßen zu stehen. Höchst bezeichnend ist in dieser Beziehung ein Oelgemälde, welches nach der Aufschrift im Jahre 1510, im vierzehnten seines Lebens, gemalt, sich in der städtischen Galerie zu Augsburg befindet. Es stand ehedem, als eine Stiftung der Veronica Welser, im Kapitelsaal des Katharinenklosters seiner Vaterstadt und stellt eine heil. Familie, Mutter, Großmutter und Christkind dar, aber in seinem Hauptgedanken gänzlich abweichend von jeder frühern Auffassung, indem die beiden Frauen den Knaben je an einer Hand halten, um ihn das Gehen zu lehren. „Bedenkt man die Neuheit des Gedankens, bemerkt E. Förster**), die Schwierigkeit der Darstellung und das Alter Holbeins, so muß man über die Lösung der Aufgabe erstaunen. Es ist auch nicht etwa die väterliche oder großväterliche Hand im Bilde wahrzunehmen; kein Strich erinnert daran und Hans, der Junge, tritt so selbständig auf wie sein Christkind.“ Die Haltung der Figuren mahnt noch

*) Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. II. S. 402.

**) Förster, Geschichte der deutschen Kunst. II. S. 226.

an die strenge Gemessenheit der alten Kunst, aber die Formen sind voller, die Gesichtszüge individueller und die wohlgenährten Kinderengel, die in der Luft schweben, haben die vordem beliebten, in faltenreiche Gewänder gekleideten Jünglingsfiguren außer Curs gesetzt.

Holbeins Vater wurde, wenn wir einer alten Ueberlieferung Glauben schenken dürfen, im Anfange des 16. Jahrhunderts nach Basel berufen, um als erster Malermeister die Ausschmückung des neuzuerbauenden Rathhauses zu leiten. Der Bau des Rathhauses begann 1508 und die Vollendung verzögerte sich über ein Jahrzehnt.*) Es läßt sich daher annehmen, daß die Malerarbeiten erst um die Zeit begonnen sein können, wo der junge Holbein schon die ersten Proben seines Talentes abgelegt hatte. Der Umstand, daß wir aus seinem 15. bis 18. Lebensjahre Arbeiten von ihm sowohl in Augsburg wie in Basel antreffen, und daß solche im Auftrage von Augsburger und Baseler Bestellern angefertigt wurden, giebt der Vermuthung Raum, daß eine förmliche Uebersiedelung der Holbeinschen Familie nach Basel vielleicht erst 1517 stattgefunden hat, wo Ambrosius, der Bruder unseres Meisters, urkundlichen Nachrichten zufolge, in die Zunft aufgenommen wurde und das Bürgerrecht in Basel erwarb. Dagegen ist der Vater, welcher 1523 in Augsburg starb, immer Augsburger Bürger verblieben**) und hat sich vermuthlich, bis seine Söhne herangewachsen waren, nur zeitweise in Basel, behufs der übernommenen Rathhausmalereien, aufgehalten. Seine Berufung mag im Uebrigen ihren Grund zum Theil in freundschaftlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen gehabt haben, welche die Holbeinsche Familie in schweizerischen Städten hatte, wo Zweige derselben, unter andern auch in Basel selbst, seit geraumen Jahren blühten. Auch der Bruder, Sigmund, der, wie schon erwähnt, in Bern starb, wird wohl aus ähnlichen Gründen in der Schweiz sein Fortkommen gesucht haben.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Hauch des Frühlings, dessen sich Wissenschaften und Künste jenseits der Alpen erfreuten, auch in die Mauern der Reichsstadt Basel eingedrungen zu sein, dieses alten Vorpostens römischer Cultur auf germanischem Boden. Schon ein halbes Jahrhundert vorher hatte der Aufenthalt jener großen Zahl gelehrter Männer, welche das siebzehnjährige Concil zu Basel vereinigte, auf die geistige Entwickelung der Bevölkerung einen belebenden Einfluß geäußert, der dadurch

*) Ochs, Geschichte der Stadt Basel. S. 396.

**) Hegner, Hans Holbein, der Jüngere. S. 49.

besondern Nachhalt erhielt, daß Aeneas Sylvius, die bedeutendste Persönlichkeit unter den Mitgliedern der Kirchenversammlung, nachdem er als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen, der Stadt im Jahre 1459 eine mit großen Vorrechten ausgestattete gelehrte Schule verlieh. Diese Anstalt lockte, da ihr von Seiten der Obrigkeit eine treue Pflege zu Theil wurde, Lehrer und Schüler an und glänzte im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts durch den Namen des großen Humanisten Erasmus von Rotterdam. Gleichzeitig nahm das politische Leben der Einwohnerschaft einen großen Aufschwung durch Loslösung von der kaiserlichen Oberherrlichkeit und den Eintritt der Stadt in den Bund der Schweizercantone. Der Kampf der Zünfte gegen die Adelsgeschlechter brachte die Geister in Fluß, und das siegreiche demokratische Element förderte das stolze Machtbewußtsein der Bürgerschaft, welches, wie in den Städterepubliken Italiens, sich in öffentlichen Denkmälern zu manifestiren trachtete. Diesem Jugendmuthe, den der gefüllte Säckel der wohlhabenden, gewerbthätigen und unternehmenden Bevölkerung unterstützte, verdankte unstreitig der Plan zu einem prächtig geschmückten Stadthause seine Entstehung. So großartig freilich, wie Venedig und Florenz in öffentlichen Bauten ihre Größe verherrlichten, konnte Basel nicht auftreten, da das Gemeinwesen ungleich kleiner war und das Spießbürgerthum, das lieber rechnet, als sich begeistert, noch immer sein Recht behauptete; jedenfalls aber spricht das Unternehmen zum großen Lobe der Stadt und läßt uns umsomehr eine hohe Meinung von dem Geiste der tonangebenden Bürger und Rathsherrn fassen, als andere deutsche Reichsstädte — wir erinnern nur an Nürnberg*) — sich ungleich kleinlicher und engherziger gegen die Anforderungen einer neuen, auf geistige Eroberungen ausgehenden Zeit verhielten.

Unter solchen Umständen war es wohl ein glücklicher Wurf des Schicksals zu nennen, welcher Hans Holbein in jungen Jahren aus den kleinbürgerlichen Verhältnissen seiner Augsburger Heimat und zugleich aus einer an Naturreizen dürftigen Umgebung herausriß und an die herrlichen Ufer des mächtigen Rheinstroms in eine blühende Stadt versetzte, die schon durch ihre Lage an den Grenzen dreier Ländergebiete, Deutschlands, Frankreichs und der Schweiz mit dem italienischen Hinterlande, von den Strömungen der Geschichte und der Cultur so mächtig berührt wurde, wie kaum eine zweite des europäischen Binnenlandes. Noch ein anderes Moment kam

*) Siehe Seite 325.

hinzu, um den künstlerischen Geist anzuregen und ihm das Studium der Menschen, der Charaktere und Leidenschaften zu erleichtern. Das öffentliche Leben Basels hatte, wie schon ein Bericht des Aeneas Sylvius aus dem Jahr 1436 erkennen läßt, in Sitten und Gebräuchen einen den südlichen Ländern verwandten Typus. Festliche Belustigungen, welche sich an öffentliche Kampfspiele im Ringen, Fechten, Armbrustschießen u. s. w. anschlossen und an denen auch das weibliche Geschlecht in ungezwungener und froher Sitte theilnahm, fanden im Sommer im Freien, im Winter in großen geschlossenen Räumen statt. Man vergnügte sich und genoß die heiteren Augenblicke des Lebens mit um so rascheren und tieferen Zügen, als die gefahrvolle Lage der Stadt an der Grenze mächtiger, länderbegieriger Nachbarn das Gefühl der Sicherheit und behaglicher Ruhe nicht aufkommen ließ und jederzeit Kriegsgefahr, gefolgt von Noth und Entbehrungen, herbeiführen konnte.

Später freilich änderte sich diese, der Kunst förderliche und der Gemüthsart eines Holbein besonders zusagende, Physiognomie des städtischen Lebens gewaltig. Die Reformation unterbrach den gewohnten Gang der Dinge. Der nüchterne, bilderfeindliche Calvinismus zog ein, um, nachdem die Verhältnisse sich wieder geklärt, der Kunst wenigstens auf kirchlichem Gebiete die Lebensader völlig zu unterbinden, das Leben selbst aber durch eine trübsinnige Religiosität eines großen Theils der Reize zu berauben, die die Kunst bei Kraft und Athem erhalten.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu den Jugendarbeiten Holbeins zurück. Aus seinem funfzehnten Jahre stammen drei Gemälde, welche sich in der Augsburger Galerie befinden, das Martyrium der heil. Katharina, die Legende vom heil. Ulrich und dem Bauer, in dessen Händen sich ein Gänseschenkel in einen Fisch verwandelt, und eine Kreuzigung Petri, ferner ein männliches Bildniß in Oel und eine Handzeichnung, drei Nachtwächter mit Hellebarden darstellend, beide im Museum zu Basel. In den folgenden Jahren that Holbein einen bedeutenden Schritt vorwärts, wie das Mittelbild eines Altarwerks bezeugt, welches er 1516 für das Katharinenkloster in Augsburg im Auftrage derselben Veronica Welser malte, deren wir bereits oben gedachten. Das Gemälde, jetzt in der Augsburger Galerie, stellt das Martyrium des heil. Sebastian mit einem klar ausgeführten landschaftlichen Hindergrunde dar. Hier erscheint der Künstler bereis „ganz frei in edler großartiger Formbehandlung, in vollendeter Feinheit der Zeichnung und Modellirung und in schöner leuchtend

klarer Farbe."*) Fast noch vollendeter ist die Ausführung von zwei Flügelbildern, die man als ursprünglich zu diesem Altarwerke gehörig betrachtet und welche sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden. Das eine giebt die heil. Elisabeth von Thüringen, Brod und Wein an die Armen austheilend, das andere die heil. Barbara, beides edele, schlanke Frauengestalten, in lebensvoller Wahrheit. Das Jahr 1516 darf wohl als der Zeitpunkt gelten, von welchem an Holbein sich in Basel eine neue Heimat zu gründen suchte. Diese Annahme bestätigt ein Aushängeschild, welches er im genannten Jahre für einen Baseler Schulmeister anfertigte. Bei der Geringfügigkeit des Gegenstandes und des Lohnes, der dafür zu erwarten war, darf man sich über die flüchtige Ausführung dieser Malerei nicht wundern, und doch haben die beiden Bildchen der jetzt auseinandergesägten, im Baseler Museum aufbewahrten Tafeln, etwas ungemein Anziehendes durch die naive Treuherzigkeit, mit welche der Knaben- und Mädchenunterricht im Bilde anschaulich gemacht ist. Die beigefügte Anpreisung der schulmeisterlichen Dienste*) erhöht das Interesse, indem sie ein Streiflicht auf die Beschaffenheit des Volksunterrichts damaliger Zeit wirft. In demselben Jahre malte er die trefflichen Portraitköpfe des Bürgermeisters zu Basel, Jakob Meier zum Hasen, und dessen Frau, Anna Scheckenpurlin, welche man nebst zwei Handrissen, wie sie Holbein stets als Unterlage seiner Malereien vorher mit farbigem Stifte zu entwerfen pflegte, im Baseler Museum bewahrt. In der Person dieses Jakob Meier fand Hans Holbein einen einflußreichen Gönner, dem er zweifelsohne manchen Auftrag für städtische Kosten verdankte, und der vielleicht die Ursache war, daß der Künstler den Entschluß faßte, in Basel sich häuslich niederzulassen.

Dieser Schritt geschah indeß erst einige Jahre später. In der nächstfolgenden Zeit sehen wir ihn an verschiedenen Orten zum Theil mit großen Unternehmungen beschäftigt, so 1517 in Luzern, wohin er berufen wurde,

---

*) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. S. 642.

*) Diese Anpreisung lautet: „Wer jemand hie der gern wollt lernen dütsch schreiben und lesen uß dem allerkurzisten Grundt den jemand erdencken kan, dodurch ein jeder der vor nit ein Buchstaben kan, der mag kurzlich und bald begreiffen, dodurch er mag von im selbs lernen sein Schuld uffschriben und lesen, und wer es nit gelernen kan, so ungeschikt were den wll ich um nüt und vergeben gelehrt haben, und gantz nüt von ihm zu Lohn nehmen, er syg wer er woll, Burger oder Handwercksgesellen, Frouwen und Junckfrouwen, wer sein bedarff der kumm harin, der wird truwlich gelehrt um ein zimlichen Lohn. Aber die jungen Knaben und Maitlin noch den Fronvasten, wie Gewonheit ist. Anno M.CCCCC.XVI."



Die Meier'sche Madonna in der Dresdener Galerie. Nach H. Holbein, d. J.

um das neuerbaute Haus des Schultheiß Jakob von Hartenstein mit Malereien zu schmücken. Das Haus wurde im Jahre 1824 abgebrochen und damit die noch zum Theil vorhandenen Fresken des großen Meisters dem Untergange preisgegeben. Nach den Berichten von Augenzeugen war die malerische Ausstattung im Innern, wie an den Außenseiten des Hauses eine ungemein reichhaltige. Zwei Friese über den Fensterreihen schmückten die Façade, der eine, Kinder mit Waffenspielen beschäftigt, der andere, einen Triumphzug nach Andrea Mantegna darstellend. Die Wandflächen zwischen den Fenstern enthielten Kampfsceuen aus der Heldensage, die inneren Gemächer legendarische Gegenstände, Jagden u. s. w. Nach Beendigung dieser Arbeiten, welche ihn wohl länger als ein Jahr beschäftigt haben mögen, führte er wahrscheinlich die Flügelbilder eines Altars aus, welche sich jetzt im Dome zu Freiburg im Breisgau befinden. Neben anderm Vortrefflichen ist an dem einen dieser Gemälde, einer Anbetung der Hirten, vorzugsweise die Lichtwirkung im hohen Grade bewunderswerth. Das Hauptlicht geht nämlich, gemäß dem Bericht der alten Legende, von dem Christuskinde aus und erhellt die nächtliche Scene. Wo nahm der jugendliche Meister die Kühnheit her zur Lösung einer so schwierigen Aufgabe und woher die Mittel zu der überaus wahrheitsgetreuen Ausführung? Fast gleiche Bewunderung verdient das andere Bild, welches die Anbetung der heil. drei Könige darstellt und sich durch Neuheit der Gedanken, überaus richtig empfundene Motive und eine große Mannigfaltigkeit der Figuren auszeichnet, wie sie die deutsche Kunst vorher nicht kannte.

Das Baseler Bürgerrecht erwarb Holbein erst im Jahre 1520, nachdem er, sobald er mündig geworden, in der Zunft „zum Himmel" Aufnahme gefunden hatte. Vorher galt er vermuthlich nur als Gehilfe seines Vaters oder eines anderen Meisters. Zu den Schöpfungen aus der ersten Zeit seiner, nun auch nach bürgerlichem Rechte anerkannten, Meisterschaft sind vor Allem die Malereien am und im Rathhause zu Basel zu rechnen, von deren reicher Fülle leider Nichts dem Verderben der Zeit entrissen ist außer dem Bruchstück einer Darstellung des Empfangs der samnitischen Gesandtschaft bei Curius Dentatus, welche nebst anderen Zügen republikanischer Tugend die Regierenden und zu Gericht Sitzenden an strenge Uebung des Rechts und treue Verwaltung öffentlicher Aemter mahnen sollte. „Die höchst geistreiche, energische und doch gemäßigte Charakteristik der Köpfe, welche jenes Fragment noch erkennen läßt, beweist zu welcher Meisterschaft Holbein es schon frühe in der Historienmalerei gebracht hat, und welche Höhe er

ohne Zweifel darin erreicht haben würde, wenn ihm Aufgaben dieser Art öfter zu Theil geworden wären."*)

Ein günstigeres Geschick waltete über einer Reihe anderer Gemälde, welche Holbein zum Schmuck des Rathhauses malte, der Passion Christi in acht Tafeln. Man sieht sie noch jetzt ziemlich wohlerhalten im Museum zu Basel. Da das Colorit und die Behandlung große Verwandtschaft mit den Werken des älteren Holbein zeigt, so dürfte dieser Cyklus vielleicht in eine etwas frühere Zeit des Meisters fallen, wo er noch unter der Leitung des Vaters arbeitete. Einige Verzeichnungen, die bis zu widriger Carricatur gesteigerte Charakteristik der Henker und Kriegsknechte, namentlich bei der Kreuztragung und Geißelung, endlich die überflüssige Häufung von Figuren in einzelnen Darstellungen zeugen für die Unsicherheit des künstlerischen Gefühls, von welcher erst Erfahrung und reiferes Urtheil den Meister befreien mußte. An diese Passionsbilder, unter denen sich vorzüglich das Gebet des Herrn am Oelberge durch Tiefe der Empfindung auszeichnet, reiht sich ein Abendmahl an, welches seiner Anordnung und Auffassung nach, auf eine Bekanntschaft Holbeins mit dem berühmten Werke Lionardo's schließen läßt, und für die früher ausgesprochene Vermuthung, daß unser Meister in Oberitalien gewesen sei, einen starken Grund abgiebt. Die Köpfe sind bis auf den, in völliger Gemeinheit mit rothem Haar und bunter Gewandung sich präsentirenden Judas, edler und höher gehalten, als dies bei seinen übrigen Jugendbildern der Fall ist. Bis zu welchem hohen Grade von Grauenhaftigkeit, ja Scheußlichkeit sich gelegentlich das Gefallen an rein realistischer Darstellung bei Holbein versteigen konnte, das lehrt uns ein anderes Bild in der Baseler Gemäldesammlung, einen todten Christus darstellend. Man würde diesen fast nackten, der Länge nach ausgestreckten Leichnam, dessen grünlich-blasse, mit blutunterlaufene Gliedmaßen nach dem Aussehen eines Ermordeten mit entsetzlicher Wahrheit gemalt sind, kaum für einen Christus halten können, wenn die lateinische Inschrift nicht die Intention des Künstlers ausspräche. So gräßlich hat kaum Caravaggio seine Leichen gemalt. Das Gemälde trägt die Jahreszahl 1521 und zeigt den dreiundzwanzigjährigen Meister in Bezug auf die Technik des Malens, die Carnation und Modellirung bereits auf bewunderswürdiger Höhe.

Seine äußeren Lebensverhältnisse mögen bis um diese Zeit befriedigender Art gewesen sein. Seine Kunstfertigkeit führte ihn in den Kreis ange-

*) Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I. S. 262.

sehener Männer, unter denen Erasmus von Rotterdam, Bonifacius Amerbach und der gelehrte Buchdrucker Johannes Froben vor Allen hervorleuchten. Die Freundschaft des Letztgenannten, der in Basel die Stellung eines Aldus Manutius einnahm und durch seine Folioausgaben der, meist von Erasmus emendirten, Kirchenväter und alten Classiker sich einen wohlverdienten Ruf erwarb, gründete sich zunächst wohl auf ein geschäftliches Verhältniß. Holbein entwarf zur Ausschmückung der Druckwerke die Buchdruckerzeichen, Titeleinfassungen und mannigfachen Verzierungen, wie sie zu jener Zeit üblich waren. Höchstwahrscheinlich übte er auch die Formschneidekunst eigenhändig aus, wenn auch nicht alle seine Zeichnungen von ihm selbst in Holz geschnitten sind. In solchen Vignetten hat er manchen reizenden Einfall verbildlicht, ja ganze historische Scenen in seine Titelumrahmungen verflochten. Johannes Froben war nun ein ebenso geistreicher Kopf wie eine gute Seele, die es mit Jedermann wohlmeinte und auch dem Geringsten gern zu seinem Glücke behülflich war. Sein herzliches Wesen, wie es uns ein Brief des Erasmus schildert, läßt uns voraussetzen, daß er dem jungen Holbein mit Rath und That beistand und ihn auch bei seinem hochberühmten gelehrten Freunde einführte. Beide Männer waren aber unserm Künstler ungleich an Jahren, so daß von einem vertrauteren Verhältniß zu ihnen nicht die Rede sein konnte. Zumal Erasmus, der durch Lobpreisungen und Schmeicheleien verwöhnt, gern den berühmten Mann heraussteckte und seine Gönnerschaft als eine besondere Gnade angesehen wissen wollte, konnte kein eigentlicher Umgang für unsern Künstler sein. Innigere Beziehungen knüpften sich zwischen Holbein und dem nur wenige Jahre älteren Bonifacius Amerbach, einem Manne von großen Kenntnissen, der das Herz auf dem rechten Flecke hatte und die Glücksgüter, die ihm geboten waren, zu edlen Zwecken und schönen Unternehmungen verwandte. Seinem Sammlergeiste verdankt die Stadt Basel, außer einer Menge auf seine Kosten ausgegrabener Antiquitäten, jene große Reihe Holbeinscher Werke, namentlich Studien- und Handzeichnungen, die jetzt eine Hauptzierde des vor wenigen Jahren erbauten städtischen Museums bilden. Man sieht daselbst ein schönes Abbild dieses trefflichen Mannes, welches Holbein im Jahre 1519 fertigte, schlicht und anspruchslos, aber zum Sprechen lebendig und wahr. Wie seinen Freund Amerbach, so malte Holbein auch den Froben und Erasmus mehrere Male. Namentlich sind von Letzterem Holbeinsche Portraits in verschiedenen Exemplaren vorhanden, bald von vorn, bald im Profil genommen. Der berühmte Gelehrte ließ sich auch noch von andern Malern conterfeien, so

von Dürer und Quintin Massys; aber er gab, wie es heißt, den Holbeinschen Darstellungen den Vorzug, — und wohl mit Recht, denn keiner der andern drang so tief in das Charakteristische dieser feinen, durch Unterleibsbeschwerden verkniffenen Gelehrtenphysiognomie ein und hatte einen so angenehmen Vortrag wie unser deutscher Tizian. Die schönsten Portraitköpfe des Erasmus aus dem Anfang der zwanziger Jahre sieht man in der Galerie des Grafen Radnor zu Longfordcastle (1523) und im Louvre (1525). Vorzüglich gelungen ist auch ein Holzschnitt Holbeins, welcher den großen Gelehrten in ganzer Figur darstellt.

Was unseren Meister besonders in die Gunst des Erasmus einführte, war aber seine Illustration des Lobes der Narrheit (Laus stultitiae), eines die Schwächen der Menschen geißelnden Werkes, welches seiner Zeit großes Aufsehen erregte. Holbein kam eines Tags auf den Einfall, mit der Feder Randzeichnungen in ein Exemplar dieses Buches zu machen, dessen lateinischen Text er sich von Oswald Müller, einen ihm befreundeten Schulmeister, erklären ließ. So entstanden nach und nach jene 83 Bildchen, mit deren Nachbildungen man spätere Ausgaben des Buches geschmückt hat. Oswald Müller machte sich selbst das Vergnügen, dem Erasmus sein Werk in dieser Ausstattung vorzulegen. Dieser hatte große Freude an den Randzeichnungen, unter denen er auch an einer Stelle, wo er von sich selber spricht, seine eigne Figur, in der Studierstube an einem Pulte schreibend, fand. Als Wiedervergeltung für diesen Scherz, schrieb er unter eine andere Zeichnung, welche einen Zecher darstellt, der ein Mädchen umarmt, „Holbein", offenbar in der Absicht, dem Künstler, seines flotten Lebenswandels wegen, einen kleinen Hieb zu geben.

Mit solchen Freunden und Gönnern zur Seite würde sich Holbein ohne Zweifel in Basel gut befunden haben, wenn nicht andere Umstände hinzugekommen wären, um ihm die Aussicht auf eine glückliche und sorgenfreie Zukunft zu rauben. Zunächst war sein häusliches Leben ein durchaus unbefriedigendes. Er hatte eine Frau geheirathet, die, um mehrere Jahre älter als er selber, keinen wohlthätigen Einfluß auf sein Gemüth ausübte. Zwar sind keine beglaubigten Nachrichten über dies eheliche Verhältniß vorhanden, aber begreiflich ist die unbestimmte Ueberlieferung, daß die Frau ihm so gut, wie er ihr, das Leben verleidet habe. Die ernsten Pflichten des Gatten und Familienvaters mochten für den, zu einem ungebundenen Leben neigenden jungen Künstler kaum erfüllbar sein und die dann jedenfalls gerechtfertigten Vorwürfe der Frau bei ihm keine günstige Aufnahme finden. So erklärt sich

das eheliche Mißverhältniß leicht, bei dem die größere Schuld wohl auf Seiten des Mannes lag. Daß Holbein später Jahre lang von Frau und Kindern getrennt leben konnte und, obwohl er in guten Verhältnissen war, der Stadt Basel die Sorge für den Unterhalt derselben überließ, wirft auf seine Sitten und Grundsätze ein mißliches Licht und läßt uns nicht zweifeln, daß an dem Inhalt der vielen über sein Wirthshausleben cursirenden Anekdoten viel Wahres sei.

Doch die Folgen einer leichtsinnig geschlossenen Ehe, soweit sie das Gemüthsleben angehen, hätte eine leichtlebige Künstlernatur, wie die unseres Meisters, immerhin ertragen können, wenn nicht Nahrungssorgen hinzugetreten wären und die Zeiten sich mit den steigenden Bedürfnissen des Haushalts zugleich verschlechtert hätten. Zu den politischen Parteikämpfen gesellten sich die Unruhen, welche die Neuerungen auf religiösem Gebiete mit sich führten. Basel war aber wie Nürnberg einer der Punkte, wo die Geister am heftigsten aufeinanderplatzten, und spielte in der großen weltgeschichtlichen Bewegung, in deren Folge Hutten und Erasmus bekanntlich in harter Weise aneinandergeriethen, eine nicht unwichtige Rolle. Kein Wunder also, daß die Gemüther der Menschen wenig Sinn und die Geldkisten der Reichen wenig Geld übrig hatten für künstlerische Unternehmungen und, wie Erasmus in seinen Briefen klagt, für wissenschaftliche Bestrebungen. Alles Augenmerk war auf die brennenden Fragen der Gegenwart gerichtet und Jedermann harrte ihrer, mit tiefeinschneidenden Umwälzungen verknüpften, Lösung.

Holbein glaubte daher sein Heil auf anderem Boden suchen zu müssen, und Erasmus bot ihm willig die Hand zu seinem Fortkommen. Es konnte dem gelehrten Manne, der mit England sehr lebhafte Verbindungen unterhielt und mit dem hochangesehenen Kanzler Thomas Morus, dem weisen Rathgeber Heinrichs VIII., in stetem freundschaftlichen Verkehr stand, nicht unbekannt sein, daß zahlreiche fremde Künstler*) in London gute Aufnahme und noch bessere Bezahlung fanden. Mit einer Empfehlung des Erasmus an den einflußreichen Kanzler ausgestattet, hatte Holbein gegründete Aussicht, sein Glück zu machen, und da Thomas Morus ihm in einem Antwortschreiben an Erasmus seine Verwendung mit um so größerer Bereitwilligkeit zusagte, als ein von unserm Meister gefertigtes Portrait seines Baseler

*) Die Zahl der niederländischen Künstler, welche sich damals in England aufhielten, wird — jedenfalls übertrieben — auf 15,000 angegeben.

Freundes, welches ihm dieser zugeschickt, im höchsten Grade seine Bewunderung erregt hatte*), so entschloß sich Holbein 1526, in seinem 28. Lebensjahre, sein Glück in England zu versuchen.

Bevor wir unseren Künstler indeß auf die Reise begleiten, mit welcher eine neue Periode seines Lebens und seiner künstlerischen Entwickelung beginnt, haben wir noch einiger ausgezeichneten Schöpfungen seiner Meisterhand zu gedenken, deren Entstehungszeit muthmaßlich kurz vor seiner Abfahrt nach England fällt. Das eine ist ein Gemälde, die berühmte Holbeinsche Madonna in der Dresdener Galerie, das andere ein Holzschnittwerk, der ebenfalls weltbekannte Todtentanz.

Nach dem Urtheile gelehrter Forscher ist jenes Dresdener Gemälde die in einigen Dingen abgeänderte Wiederholung eines Familienandachtsbildes, welches sich jetzt in Darmstadt im Besitz der Frau Prinzessin Carl von Hessen befindet. In seiner ursprünglichen Gestalt war das Bild bestimmt, den Altar einer Marienkapelle zu zieren und wurde zu dem Ende von dem Bürgermeister Jakob Meier gestiftet, den wir schon früher als einen Gönner Holbeins kennen lernten. Die politischen und religiösen Neuerungen hatten diesen Mann, dessen Zähigkeit im Festhalten des einmal für wahr und gut Erkannten aus jedem Zuge seines derbklugen Gesichtes hervorleuchtet, 1521 von seinem hohen Amte entfernt. Er blieb Katholik und zwar ein eifriger, frommgläubiger Katholik trotz der entgegengesetzten, in Basel mächtig überhand nehmenden Zeitströmung. Fast scheint es, als habe er mit diesem Bilde seiner Nachkommenschaft eine stete Mahnung hinterlassen wollen, an dem alten Glauben festzuhalten, indem er dem Künstler aufgab, seine Familie in Verehrung der heiligen Jungfrau begriffen darzustellen. Das Dresdener Bild wurde [nach Waagens Meinung**)] später angefertigt, um in der Wohnung des Bestellers seinen Platz zu finden, wenigstens läßt die feinere Ausführung der Details, der minder starke Farbenauftrag und lieblichere Ausdruck der Maria den Schluß rechtfertigen, daß die Malerei auf eine

*) Es ist vermuthlich dasselbe Bildniß, dessen wir oben, als in der Sammlung des Grafen Radnor befindlich, gedachten. Pictor tuus, Erasme carissime, schreibt Morus, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam föcundam ac fertilem quam sperarat. Quamquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam. (Dein Maler, mein theuerster Erasmus, ist ein bewundernswerther Künstler, aber ich fürchte, daß er den Aufenthalt in England nicht so angenehm und fruchtbringend finden wird als er hofft. Indeß wird von meiner Seite Alles geschehen, damit er keinen ganz und gar unergiebigen Boden findet.)

**) Waagen, a. a. O. I. S. 266.

nähere Betrachtung berechnet gewesen ist. Wir unterlassen es, auf eine nähere Beschreibung dieses herrlichen Meisterwerkes altdeutscher Kunst einzugehen. Zahlreiche Nachbildungen haben es weit und breit bekannt gemacht, und unserm Text selbst ist ein Holzstich von der Künstlerhand des leider zu früh verstorbenen Eduard Kretzschmar nach dem Originale beigefügt. Soweit es der Holzschnitt vermag, giebt dasselbe ein anschauliches Bild dessen, was der Künstler wollte und erreichte. Die Schönheit der malerischen Ausführung in den Fleischtheilen, vorzüglich der Hände, in der Gewandung, in den Haaren und den Zierathen, namentlich der mit miniaturartiger Feinheit behandelten goldenen Krone der Himmelskönigin, vermag der Holzschnitt freilich nur anzudeuten. Mild und sanft, eine echt deutsche, jugendlich-mütterliche Schönheit steht die Gebenedeite da, einfach und ungezwungen, das göttliche Kind auf dem Arme haltend. Die Augenlider senkend, blickt sie mit stiller Herzensfreude zu der anbetenden Familie herab, nicht wie eine Königin, — obwohl ihr Haupt das goldene Diadem schmückt, — Huldigungen heischend, sondern wie die trostspendende Freundin des Hauses, dessen Glieder in unmittelbarer Nähe und auf demselben Boden, der ihren Fuß stützt, um den göttlichen Segen flehen. Mit ungemeiner Meisterschaft ist in der Familiengruppe das Portraitartige mit dem Ausdruck der Andacht und Verehrung vereinigt. Hier war dem Künstler volle Naturwahrheit die Hauptsache und wie sehr er diese erreicht hat, das wird jeder Beschauer des Bildes besser empfinden, als es mit Worten sich sagen läßt. Was am wenigsten anspricht ist der Christusknabe, der ein kränkliches Aussehen hat und aus diesem Grunde von übergelehrten Kunstkennern nicht als das göttliche Kind, sondern als der jüngste Sprößling der Meierschen Familie gedeutet wird. Diese Auslegung*) rechtfertigt sich aber durch nichts weiter und schon die segnende Geberde der Hand des Knaben spricht deutlich genug dafür, daß Meister Holbein hier von der herrschenden Darstellungsweise nicht abgegangen, sondern nur durch ein nicht glücklich gewähltes Modell zu dieser Kinderfigur gekommen ist. Ueber die Schicksale des Holbein'schen Madonnenbildes, welches jetzt einen der kostbarsten Schätze der Dresdener

*) Wenn man aber selbst zugiebt, daß das von der Madonna getragene Kind ein Abbild eines kranken oder verstorbenen Söhnchens des Meier'schen Ehepaars sei, so sollte man wenigstens nicht den kleinen nackten Knaben, den der älteste Sohn in aufrechter Stellung hält, zu dem Christuskinde machen. Für diese Annahme müssen denn doch die Gründe ein wenig zu weit hergeholt werden. Wer sich für den Streit, über diese Frage, sowie über das Verhältniß der Dresdener zur Darmstädter Madonna interessirt, vergl. Schäfer, die Gemäldegalerie zu Dresden. III. S. 779.

Galerie bildet, erfahren wir, daß es sich nicht lange im Besitz der Meierschen Nachkommen erhielt. Einer derselben verkaufte es, von Noth getrieben, zur Zeit des dreißigjährigen Krieges an einen schwedischen Commissar in Amsterdam um 1000 Thlr. Dieser trat es für den dreifachen Preis an einen Kaufmann, Lösert, ab, der es der damals in Brüssel lebenden Königin Maria v. Medici verkaufte (nach Andern aber einem venetianischen Banquier, Avogadro, für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen überließ). Bei deren Tode erstand es ein reicher Holländer, welcher es aus Freundschaft dem Hause Delfino in Venedig vermachte. Von diesem wurde es anfangs um 1500, dann um 400 Pfd. Sterling ausgeboten, bis es der Graf Algarotti im Jahre 1743 für 1000 Zechinen (circa 3000 Thaler) im Auftrage August's III. ankaufte und nach Dresden brachte.



Der Blinde. Aus Holbeins Todtentanz.

Wenn über die Zeit der Entstehung und den Anlaß zur Anfertigung der Meierschen Madonna kaum mehr als Vermuthungen aufgestellt werden können, so sind wir in noch viel tieferem Dunkel über das Entstehen des Holbeinschen Todtentanzes. Ja, man hat sogar die Holbeinsche Autorschaft bestritten, weil die erste Ausgabe des Holzschnittwerkes des Künstlers nicht gedenkt, sondern sagt, daß auch ihn der Tod geholt habe. Diese Ausgabe erschien merkwürdigerweise zu Lyon im Verlage der Gebrüder Trechsel im Jahre 1538, also zu einer Zeit, wo Holbein noch lebte, und enthält 40 Darstellungen mit lateinischen Ueberschriften und französischen Unterschriften. Dagegen bewahrt die Baseler öffentliche Bibliothek auf 4 Folioblättern Probeabzüge von 40 Platten mit deutschen Ueberschriften, welche in Baseler Mundart den Gegenstand kurz bezeichnen. Daß Holbein der Urheber eines Todtentanzes gewesen sei, ist wohl kaum zu bezweifeln, da die Tradition seinen Namen aufs Engste mit dieser, dem deutschen Mittelalter besonders zusagenden Verbildlichung der Hinfälligkeit irdischen Daseins verknüpft hat. Der Volksglaube nannte ihn von jeher als den Meister des berühmten Baseler Todtentanzes, welcher, auf die Mauer des Predigerkirchhofs in den St. Johannesvorstadt gemalt, bis zum Jahre 1805

noch daselbst zu sehen war. Die gelehrte Forschung hat nach und nach unserm Meister allen Antheil an diesem Werke wegdisputirt, bis in neuerer Zeit wieder Stimmen laut geworden sind, die nicht ohne gewichtige Gründe auch diesen Todtentanz als ein Werk Holbeins angesehen wissen wollen.*) Zur Beurtheilung dieser großen Schöpfung der Freskomalerei dienen jetzt nur noch Nachbildungen in Kupferstich (die erste und wichtigste von M. Merian, Frankf. 1646) und zwei Fragmente, welche, glücklich vor der Zerstörung gerettet, im Baseler Museum aufgestellt sind. Die Freiheit der Zeichnung, die genaue Kenntniß der Körperverhältnisse, die naturgemäße Bewegung, welche die Nachbildungen wie die Bruchstücke auszeichnen, weisen auf einen Meister hin, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts oder später lebte, während das alterthümliche Kostüm der meisten Figuren sich daraus erklärt, daß dieser Todtentanz muthmaßlich eine freie Nachbildung, eine von Schönheitsgesetzen geregelte Uebertragung jenes uralten Todtentanzes war, der sich in Kleinbasel in dem Klingethalschen Nonnenkloster befand. Bei den neu hinzugekommenen Figuren, wie der des Rathsherrn, ist deutlich die Mode des Holbein'schen Zeitalters erkennbar. Da der Großbaseler Todtentanz im 17. Jahrhundert von einem handwerksmäßigen Pinseler, Johann Klauber, übermalt, zum Theil ergänzt und verballhornt ist, so geben die erhaltenen Bruchstücke in Anschauung der Malerei keinen Anhalt mehr. Leider hatte der prahlerische Colorist auf der letzten Darstellung, welche den Maler und seine Frau neben den Todtenkopfswappen enthielt, sich selbst und seine Gattin zu verewigen für gut befunden. Durch diese Ursurpation ist der Forschung der beste Fingerzeig zur Auffindung des ursprünglichen Künstlers genommen worden.

Im Uebrigen hat der Holzschnitt-Todtentanz mit diesem gemalten Werke nur die allgemeine Idee gemein. Der Künstler bewegt sich vollkommen frei in seinen Compositionen. Der Tod ist nicht als ein des Ausdrucks unfähiges Skelett dargestellt, welches in abschreckender Häßlichkeit mit den Beinen die auf den alterthümlichen Darstellungen dieses memento mori üblichen Tanzsprünge macht. Er tritt handlend und mit Bewußtsein handelnd auf, so daß die höhnische Lust, mit welcher er sich seiner Beute bemächtigt, auf dem vertrockneten Schädel deutlich und oft in grellen Zügen zu lesen ist. Die verschiedensten Rollen nimmt er an, bald als Mundschenk

*) F. Fischer, Ueber die Entstehungszeit und den Meister des Großbaseler Todtentanzes. Basel 1849.

dem zechenden Könige die Schale reichend, bald als Sakristan, der dem Priester mit Glocke und Laterne auf seinem Wege zu einem Sterbenden folgt, bald als Cavalier, der die Kaiserin mitten aus glänzendem Gefolge zur Gruft führt. Dem Blinden leistet er die Dienste eines Führers und leitet ihn mit schadenfroher Lust über Stock und Stein; die Königin, die ihn erkennt und fliehen will, reißt er mit Gewalt an sich; den Papst, dem der Kaiser den Pantoffel küßt, schiebt er vom Throne; der Piorin bietet er sich, mit einem Strohkranz geschmückt, als Bräutigam an; der Braut, die des Schmuckes harrt, bringt er eine Kette von Todtengebeinen; den Krieger durchbohrt er trotz Schild und Rüstung; selbst das fröhliche Kind holt er lachend von der Mutter fort, die eben ihrem Liebling zu essen geben will. Kurz jedem Alter, jedem Stande naht er sich in anderer Weise, hier plötzlich Schrecken verbreitend, dort boshaft mit seinem Opfer spielend, ehe er es der Vernichtung preisgiebt; nur der arme Aussätzige streckt flehend die Hände nach ihm aus; für ihn, dem er ein Retter wäre, hat der Fürchterliche, Mitleidlose keinen Blick. In diesem Triumph des Todes feiert die mittelalterliche Kunst einen ihrer letzten und größten Triumphe, um danach selbst zu Grabe getragen zu werden. Nur die Idee ist noch alterthümlich, die Einkleidung derselben gehört einem neuen Zeitalter an, welches in der Darstellung der Schönheit, die zugleich Wahrheit ist, die eigentliche Aufgabe der Kunst erblickte.

Sollen wir eine Vermuthung darüber aussprechen, weßhalb Holbein die Herausgabe seines Todtentanzes nicht selbst besorgte, wie es Dürer und Cranach mit ihren Holzschnitt- und Kupferwerken thaten, so glauben wir die Erklärung darin zu finden, daß seine Abreise nach England die Veröffentlichung des vielleicht auch noch nicht ganz abgeschlossenen Unternehmens verzögerte. Die Holzplatten ließ er sicher in Basel, und es steht dahin, ob seine Frau, der er noch manches andere Werk seiner Kunst zurückließ, damit sie Geld zu ihrem Unterhalt daraus löse, nicht einen Käufer dafür gefunden hat, vielleicht einen wandernden Kunstkrämer, der seinerseits den vielleicht gering geachteten Schatz nach Frankreich brachte und gelegentlich den Lyoner Buchdruckern überließ, die dann, ohne den Ursprung des Werkes zu kennen, zu einer Herausgabe schritten.*)

*) Nach anderer Ansicht hat Holbein diesen Todtentanz, sowie auch die übrigen ihm zugeschriebenen Holzschnitte nicht selbst geschnitten, sondern der Formschneider Hans Lützelburger. Vergl. Nagler Künstler-Lexikon. VIII. S. 103 ff., wo der gelehrte Streit, der über diese Frage geführt ist, sich vollständig mitgetheilt findet.

Bei denselben Gebrüdern Trechsel erschien auch zuerst eine Reihe von 90 Holbeinschen Illustrationen zu den Geschichten des alten Testaments, unter dem Titel: Historiarum veteris Testamenti Icones, und zwar in demselben Jahre, 1538, von denen sich ebenfalls prächtige Probedrucke in der Baseler Bibliothek finden. Die vier ersten dieser Darstellungen sind dem Todtentanz geradezu entnommen. Die später folgenden Ausgaben dieses Holzschnittwerkes veranstalteten die Gebrüder Frellon, welche auch den Todtentanz in neuen vermehrten Ausgaben mehrfach auflegten. In diesen Neudrucken findet sich zuerst in einem einleitenden lateinischen Gedichte die Arbeit als eine Holbeinsche (opus Holbinae manus) bezeichnet. Auch dieses Bibelwerk, obwohl weniger bekannt als der Todtentanz, ist eine Perle in dem Ruhmeskranze unseres Meisters. Daß es gleichfalls anfangs der zwanziger Jahre entstanden ist und in Folge der Abreise Holbeins Jahrelang unverwerthet liegen blieb, bis es mit dem Todtentanze nach Lyon kam, ist im höchsten Grade wahrscheinlich. Da sich keine Spur vorfindet, daß Holbein in späteren Jahren sein Talent für den Holzschnitt verwerthet habe, so darf man wohl annehmen, daß er in den mageren Jahren seiner Baseler Wirksamkeit gleich Dürer darauf bedacht war, durch Unternehmungen dieser Art auf die Bilderlust der großen Menge zu speculiren; denn außer diesen größeren Folgen existiren von ihm auch noch andere Holzschnitte, darunter drei Alphabete, d. h. große Anfangsbuchstaben mit bildlicher Ausschmückung, das eine mit nackten Kinderfiguren in verschiedenen Stellungen, das andere mit tanzenden Bauern, und das dritte, der sogenannte kleine Todtentanz, mit, dieser Bezeichnung entsprechenden, Figuren, welche aber von denen des großen Todtentanzes wesentlich verschieden sind. Wie sehr übrigens Holbein für den grausigen Humor dieses mittelalterlichen Gedankenspiels eingenommen war, dafür giebt noch der Entwurf zur Verzierung einer Dolchscheide einen weiteren Beleg, welcher sich im Baseler Museum findet. Solche Visirungen, wie man dergleichen Zeichnungen nannte, für das Kunsthandwerk (Uhren, Waffen, Schmucksachen, Hausgeräth) bestimmt, beschäftigten den Künstler oft, bevor er nach England ging und hier durch die Huld des Königs und die gute Bezahlung, die ihm von den Großen des Landes wurde, der Nothwendigkeit überhoben war, jeden, auch für untergeordnete Zwecke bestimmten, Auftrag des Erwerbs wegen anzunehmen.

Im September des Jahres 1526 reiste Holbein ab. Wenn man einer Anekdote glauben schenken darf, so hielt er sich in Straßburg auf und malte dort einem Maler, der seiner Geschicklichkeit nicht traute, in dessen Abwesen-

heit eine Fliege so naturgetreu auf ein halbvollendetes Bildniß, daß sie der Meister bei seiner Rückkehr wegzujagen sich bemühte, bis er der Täuschung inne ward und dann erfuhr, daß ihn der kunstreiche Maler von Basel gefoppt habe. In den Niederlanden und besonders in Antwerpen scheint sich Holbein länger aufgehalten zu haben. Ohne Zweifel hegte er das Verlangen, die Bekanntschaft der berühmten niederländischen Meister, namentlich des Quintin Massys, zu machen und von ihnen und ihren Werken zu lernen. Erasmus hatte ihm, um ihm seine Einführung zu erleichtern, ein Empfehlungsschreiben an seinen gelehrten Freund Peter Aegydius mitgegeben, von welchem der Meister, wie anzunehmen, den geeigneten Gebrauch machte.*) Das Studium der Niederländer, vorzugsweise des trefflichen Massys, übte auf Holbeins Kunstweise einen nachhaltigen Einfluß. Einen solchen lassen zuerst zwei schöne weibliche Figuren erkennen, von denen das eine die Aufschrift Lais Corinthiaca trägt und ein Fräulein von Offenburg aus Basel darstellen soll. Das andere läßt dieselbe Dame, als Venus charakterisirt, erscheinen. Beide bewahrt das Museum zu Basel. Während seines Aufenthalts in Antwerpen malte Holbein auch das vortreffliche Bildniß des Peter Aegydius, welches sich in der Galerie des Grafen Radnor zu Longfordcastle befindet.**)

Nachdem er glücklich in London angelangt war, fand unser Meister in dem gastlichen Hause des edlen Thomas Morus die herzlichste Aufnahme. Dieser vortreffliche Mann, dessen Haus Erasmus als eine wahre Schule christlicher Frömmigkeit preist, behielt den seltenen Künstler für die erste Zeit bei sich. Nach und nach machte er ihn mit seinen speciellen Freunden vom Hofe bekannt, um ihn schließlich, nachdem er Sprache und Sitte des Landes kennen gelernt, dem Könige selbst vorzustellen. Zu dem Ende veranstaltete Morus, nach der Erzählung des Karel v. Mander, eine Festlichkeit, zu welcher er den König einlud, um ihn mit dem Anblick der

*) Qui has reddit, schreibt Erasmus, est is qui me pinxit. Ejus commendatione te non gravabo, quamquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes; petit Angliam, ut corradat aliquot Angelatos ... (Ueberbringer dieser Zeilen ist der, der mich gemalt hat. Mit seiner Empfehlung möchte ich Dich nicht belästigen, obwohl er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wenn er Quintin (Massys) zu besuchen wünscht, und es paßt Dir nicht, ihn hinzuführen, so kannst Du ihm wohl durch einen Diener das Haus zeigen lassen. Hier leiden die Künste Mangel; er will nach England, damit er einige Goldstücke zusammenscharre ...)

**) Waagen a. a. O. I. S. 267.

Bilder zu überraschen, die Holbein inzwischen angefertigt hatte. Es waren Bildnisse des Kanzlers, seiner Familie und nächsten Freunde, von denen sich noch manche im Privatbesitz und in öffentlichen Galerien erhalten haben. Heinrich VIII., welcher damals noch nicht der wüste Tyrann war, als welchen wir ihn aus der spätern Zeit seines Lebens kennen, fand großen Gefallen an der improvisirten Ausstellung jener Gemälde und verlangte, da er ein großer Liebhaber und Gönner der schönen Künste war, daß ihm der Maler vorgestellt werde. Damit war die schöne Absicht des Thomas Morus erreicht. Der König nahm unsern Meister ohne Verzug in seine Dienste, ließ ihm eine Wohnung in seinem Palaste und ein Jahrgehalt von 30 Pfund Sterling mit der Zusicherung anweisen, das jedes bestellte Gemälde ihm noch besonders bezahlt werden solle. Von dieser Zeit an beginnt Holbeins Glücksperiode, die nur leider der Entfaltung seiner großen Anlagen nicht günstig war. Die ganze Kunstliebe der Engländer erschöpfte sich in Portraits und war in diesem Fache in der That unersättlich. So kam es, daß ein Talent, welches den höchsten Aufgaben der historischen Malerei gewachsen war, fortan nur auf enge Kreise und nur auf die Mitwelt seinen ganzen Zauber ausüben konnte. Immerhin haben aber die Bildnißgemälde Holbeins auch für uns noch etwas ungemein Ansprechendes, selbst da, wo uns die Person des Dargestellten eine kaum mehr als dem Namen nach bekannte ist. Nur wenige Maler haben eine solche überraschende Wahrheit des Lebens erreicht wie er, eine Wahrheit, die uns glauben macht, der Mund habe eben noch gesprochen, Lippe und Auge eben noch gezuckt, als des Künstlers Hand den flüchtigen Moment fixirte, der das innere Sein ganz und frei aus den äußeren Zügen hervorbrechen ließ. Holbein suchte in seinen Bildnissen mit der Wahrheit der äußeren Form zugleich die Wahrheit des Charakters zu verbinden. Zu einer Beschönigung des Häßlichen verstand sich sein Pinsel weder nach dieser noch nach jener Seite. Er lieh den Zügen keinen Geist, denen dieser von Natur nicht zukam; aber er konnte auch da das Feuer der Seele durchleuchten lassen, wo durch Zufall die Flamme gedämpft und matt geworden war. So band sich Holbein an die Natur, ohne ihr Sclave zu sein, jeden Augenblick im Stande, die freiwillige Fessel mit sicherer Hand zu lösen. Betrachten wir das äußere Machwerk an den Holbeinschen Bildnissen, so finden wir darin alle Eigenschaften vereinigt, welche ihren Anblick dem Auge wohlgefällig machen, eine warme, gelblich-bräunliche, mitunter auch wohl zartröthliche Carnation, eine weiche Verschmelzung der Farbentöne, eine kräftige, aber feine Modellirung der

Formen und mitunter selbst ein völlig ausgebildetes Helldunkel. Er weicht in Nichts den großen Portraitmalern Italiens und man wird ihn kaum zu hoch stellen, wenn man ihn den deutschen Tizian nennt.

Von den unzähligen, ihm zugeschriebenen Portraitgemälden können wir hier nur die berühmtesten der unzweifelhaft echten anführen: Thomas Morett, englischer Hofgoldschmied, in der Galerie zu Dresden; Lady Vaux in Hamptoncourt; Tuke Miles, Schatzmeister Heinrichs VIII., in der Münchener Pinakothek; Nicolaus Kratzer, Astronom des Königs, im Louvre; Georg Gysen, ein Kaufmann, im Berliner Museum. Leider ist das größte Holbeinsche Gemälde mit Bildnißfiguren ganz und gar verschollen. Dies war eine, wahrscheinlich als Tribut der Dankbarkeit gemalte Darstellung der Familie des Thomas Morus und seiner nächsten Anverwandten mit zehn lebensgroßen Figuren. Nur eine Copie findet sich davon noch in Nostall Priory zu Yorkshire*). Die dazu angefertigte Skizze, welche im Baseler Museum bewahrt wird, überbrachte Holbein seinem alten Gönner Erasmus zu dessen größter Freude, als er im Jahre 1529 die Seinigen zu besuchen und von der Regierung die gesetzlich erforderliche Erlaubniß zu seinem Dienstverhältniß im Auslande nachzusuchen kam.

Unser Künstler scheint sich bei dieser Gelegenheit nur kurze Zeit in Basel aufgehalten zu haben. Die Verpflichtungen, die er übernommen, mochten ihn zu baldiger Rückkehr nöthigen. Seine Familie ließ er, wie schon bemerkt, auch diesmal zurück. Wenn man das Bild derselben, welches er selbst in dem genannten Jahre von Frau und Kindern malte (jetzt im Baseler Museum), betrachtet, so läßt es sich denken, daß es ihm unthunlich schien, diese Frau in die Zirkel einzuführen, in denen er sich in London bewegte, abgesehen davon, daß er es gern vermeiden mochte, die neue Lebenssphäre, in welcher er sich bewegte, von ehelichen Gewittern trüben zu lassen.**)

*) Waagen, Treasures III. 333.

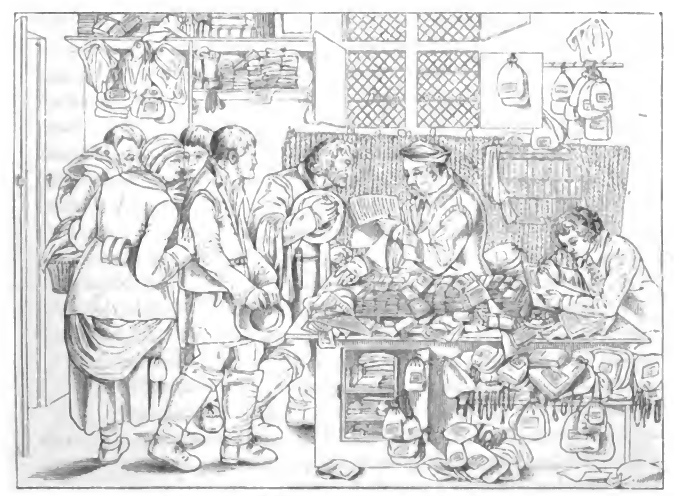
**) Dieses Gemälde, sagt Waagen, ist für Alle, welche sich in der Schätzung eines Kunstwerks nicht durch das darin Dargestellte, sondern durch das Maaß der darin aufgewandten Kunst bestimmen lassen, ein Gegenstand großer Bewunderung; denn die reizlose und verdrießliche Frau mit gerötheten Augen, das unschöne Mädchen und der verkümmerte Knabe sind gewiß nicht anziehend. Die Auffassung ist aber von einer so einfachen, anspruchslosen Wahrheit, die Wiedergabe der völligen Formen so meisterhaft, die Färbung mit etwas grauen Schatten so hell und klar, die Behandlung so frei und leicht, daß man sich ihnen zu Lieb jene Unschönheit der Dargestellten gern gefallen läßt, ja selbst das Zufällige und Kunstlose der Anordnung in den Kauf nimmt. Der einseitige Realismus befindet sich hier auf seiner vollen Kunsthöhe. (Handbuch der deutschen u. niederländischen Malerschulen I. S. 269.)

Mit der Erlaubniß, ein Jahr außen bleiben zu dürfen, reiste Holbein wieder ab, kehrte aber nicht eher zurück, bis eine dringende Aufforderung von Bürgermeister und Rath der Stadt Basel d. d. 2. September 1532 ihn an seine Pflicht erinnerte. Zugleich versprach die Stadt, „damit er Frau und Kinder besser ernähren möge“, ihm, wenn er zurückkehren und bleiben wolle, eine feste Besoldung von 30 Stücken Geldes zu gewähren. Das Anerbieten nahm Holbein aber nicht an, sondern er wirkte sich bei seinem zweiten Besuch, den er Basel während der Zusammenkunft Heinrichs VIII. mit Franz I. in Paris abstattete, eine Verlängerung des Urlaubs, die ihm auch fernerhin von Jahr zu Jahr bewilligt zu sein scheint.

Indessen mag das hohe Ansehen, in welchem Holbein bei dem Könige von England stand, einerseits die Eifersucht des Raths der Stadt Basel, andererseits den Ehrgeiz desselben gestachelt haben. Offenbar ging den Leuten nachgerade ein Licht darüber auf, daß Holbein doch wohl ein bedeutender Künstler sei. Jedenfalls hatte man ihn früher in Basel unterschätzt, da selbst Erasmus in seinen Briefen nur in kühler, vornehmer Weise und mit knappen Worten, wie in dem oben angeführten Schreiben an Aegydius, unseres Meisters erwähnt. Den treffendsten Beleg für die Wandlung in der Werthschätzung Holbeins giebt ein Decret des Rathes, welches noch vorhanden ist, d. d. 16. December 1538. In diesem Jahre war Holbein abermals und, so viel bekannt, zum letzten Mal in Basel, um eine Urlaubsverlängerung nachzusuchen. Genanntes Decret verlängert denselben auf zwei Jahre, spricht aber die Erwartung aus, daß der Künstler alsdann wieder seinen bleibenden Wohnsitz in Basel nehmen werde. Während dieser zwei Jahre soll seine Frau jährlich 40 Gulden aus der Stadtkasse erhalten, er selbst aber, sobald er zurückkehrt, ein Jahrgehalt von 50 Gulden, mit dem ausdrücklichen Nachlaß, daß er, da seine Kunst und Arbeit mehr werth sei, als daß sie an alte Mauern vergeudet werden sollte, von fremden Königen, Fürsten, Herren und Städten Aufträge annehmen und ausführen, auch seine Gemälde auf Reisen im Auslande verkaufen dürfe, jedoch jedesmal sich danach ohne Verzug wieder nach Basel verfügen müsse.

Auf Grund dieser liberalen Zusagen versprach Holbein in die Dienste des Rathes einzutreten. Nach England zurückgekehrt, scheint er aber seine Entschlüsse geändert und die Gunst des Königs den Versprechungen der Republik vorgezogen zu haben. Von seinen spätern Lebensschicksalen ist so gut wie nichts bekannt, ebenso wenig weiß man, was aus seiner Familie

geworden. Im Jahre 1540 beerbte er seinen Oheim Sigmund in Bern, der ein nicht unbedeutendes Vermögen zurückließ. Mit König Heinrich, dessen bösartige Gemüthsart manchem seiner Günstlinge den Kopf kostete, lebte Holbein, wie es scheint, fortdauernd auf gutem Fuße. Der König ließ sich oft von ihm malen und die Königinnen, auch die, von denen es nicht nachweislich, werden wohl nicht minder die Kunst seines Pinsels in Anspruch genommen haben. Jedenfalls gaben ihre Köpfe ihm mehr Beschäftigung als dem Scharfrichter, der sie später abzuschlagen hatte.



Bauern, mit einem Rechtsanwalt verhandelnd. Nach H. Holbein.

Zweimal benutzte Heinrich VIII. die Geschicklichkeit seines Hofmalers bei der Wahl einer neuen Gemahlin. Das eine Mal schickte er ihn nach Flandern, damit er die Herzogin von Mailand conterfeie, dieselbe, die dem Könige, als er auf Grund jenes Portraits um sie warb, sagen ließ, sie habe nur einen Kopf, hätte sie zwei, so würde sie dem Könige gern zu Diensten stehen. Das andere Mal wurde er entsandt, um von Anna von Cleve ein Abbild zu fertigen. Das Miniaturbild, welches (gegenwärtig im Besitz des Colonel Meyrick in England) Holbein in einer zierlich ge-

schnitzten Elfenbeinkapsel seinem Herren überbrachte, muß dem Könige besser gefallen haben, als die Prinzessin selbst, gegen welche er bekanntlich gleich beim ersten Anblick einen unbesiegbaren Widerwillen faßte. Diese Brautwerbung kostete bekanntlich dem Rathgeber Heinrichs VIII., Thomas Cromwell, das Leben, und Holbein mag auch für die bei dieser Angelegenheit geleisteten Dienste gerade keine Schmeichelreden gehört haben. Unser Meister erhielt sich indeß die Gunst und das Wohlwollen seines königlichen Herren bis an sein Ende. Wie sehr Heinrich das Talent seines Hofmalers zu schätzen wußte, das erhellt aus einer gangbaren Anekdote, die die volksthümliche Tradition aufbewahrt hat. Holbein warf eines Tags einen Lord, der sich unverschämt gegen ihn betrug, ohne Weiteres die Treppe hinunter. Der schwer Beleidigte forderte darauf vom Könige strenge Ahndung des Geschehenen und vermaß sich, da ihm Heinrichs Urtheil viel zu mild schien, er werde selbst an dem Maler Rache nehmen. Das erregte aber im höchsten Grade den Zorn des Königs, der dem Kläger nun all und jede Genugthuung versagte und mit den Worten entließ: „Denkt Ihr, daß mir an diesem Manne wenig gelegen sei, so wisset, daß ich aus sieben Bauern ebenso viele Lords machen kann, aber aus sieben Lords noch nicht einen Holbein!"

Die Spuren über das Schicksal und die Thätigkeit Holbeins verlieren sich immer mehr gegen das Ende seines Lebens. So schätzbar den Engländern der Besitz von Werken seiner Hand war, so wenig Interesse nahmen sie an der Person des Künstlers. Er fand unter den Mitlebenden keinen Biographen, ja nicht einmal einen Chronisten, der seiner des Weiteren gedacht hätte. Früher galt das Jahr 1554 als sein Todesjahr, bis vor einiger Zeit in Folge der Auffindung seines Testaments festgestellt worden ist, daß unser Meister schon im Jahre 1543 ein Opfer der Pest wurde. Die Stätte, wo er begraben liegt, weiß Niemand mehr anzugeben.

Die wichtigsten und bedeutendsten Arbeiten Holbeins haben wir im Laufe unserer Erzählung schon angeführt. Nur Einiges bleibt nachzutragen. Die einzigen größeren Werke freier Erfindung, welche während seines Aufenthalts in London von ihm ausgeführt wurden, waren, soweit wir von seiner Thätigkeit unterrichtet sind, zwei Gemälde auf Leinwand in Leimfarben mit lebensgroßen Figuren, den Triumph des Reichthums und den Triumph der Armuth darstellend, welche er für das Haus (Stahlhof, Steelyard) der Hansa im Auftrage seiner deutschen Landsleute ausführte. Ueber das Schicksal dieser Gemälde weiß man mit Sicherheit nur,

daß sie die Genossenschaft der Hanseaten bei ihrer Auflösung 1616 dem Prinzen von Wales zum Geschenk machte.*) Wie sehr der Untergang dieser Werke zu bedauern ist, dessen wird der Kunstfreund bei Betrachtung der Zeichnungen inne, die, von Holbein mit der Feder ausgeführt, in der ursprünglichen Gestalt noch erhalten sind und sich in der Kupferstichsammlung des British Museum befinden. Der Adel der Form, die klare stylgemäße Anordnung der Gruppen, der ungesuchte und doch geschmackvolle Wurf der Gewänder, die Grazie der Bewegungen, Alles vereinigt sich um die Darstellung, trotz der individuellen Züge der schönen deutschen Frauenköpfe, auf eine ideale Höhe zu heben. Karel van Mander, der holländische Vasari, gedenkt dieser Gemälde mit größter Bewunderung und erzählt, daß Federigo Zuccaro, der eine Copie davon genommen, sie Rafaels würdig erachtet habe.

Wie über diesem herrlichen Werke, so hat über noch manchem anderen Gemälde Holbeins ein Unstern gewaltet; wenigstens läßt der Reichthum an Skizzen und Entwürfen seiner Hand, die auf unsere Zeit gekommen sind, auf eine viel ausgedehntere Thätigkeit schließen, als die erhaltenen Malereien nachweisen. Manche Schöpfung seiner Palette mag in der Zeit der Bilderstürmer zu Grunde gegangen sein, manche andere hat durch Nachlässigkeit und Unwissenheit, manche endlich durch Wind und Wetter ihren Untergang gefunden. Daß er in Basel Häuserfaçaden mit Bildern zu schmücken, auch im Innern der Häuser Wandgemälde anzubringen hatte, darauf deutet manches lustige Stückchen, was der Volksmund dem launigen Meister nacherzählt; wir erinnern nur an den vorsichtigen Apotheker, den Holbein, um sich seiner lästigen Controle zu entziehen, durch ein Paar unter das Malergerüst gemalte Beine über seine Anwesenheit täuschte. Zu einem Bauerntanz, welcher bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts an dem Hause „zum Tanz" in Basel zu sehen war, ist noch die Skizze in dem Museum daselbst vorhanden. Von andern an demselben Orte aufbewahrten Zeichnungen führen wir noch an: den Kampf zwischen Landsknechten, die geistreichste, lebendigste Vergegenwärtigung jener alten Schweizer, welche die Macht von Burgund brachen und deren Waffengewalt lange für unwiderstehlich gehalten wurde.**) Denselben Stoff behandelt ein Blatt in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, in welcher sich auch eine Darstellung

*) Lappenberg, Geschichte des Hansischen Stahlhofs. I. S. 83.

**) Waagen Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. II. S. 275.

von Landsknechten bei ihrer Mahlzeit vorfindet. Von seinen Bildnißskizzen giebt es zwei größere Sammlungen; die eine ist das Holbeinsche Skizzenbuch in der Königl. Kupferstichsammlung zu Berlin, welches aus den jüngeren Jahren des Künstlers stammt, die andere, 89 Personen vom Hofe Heinrichs VIII. und sonstige englische Zeitgenossen darstellend, ist im Besitz der Königin von England.

Von der ungemeinen Vielseitigkeit und Beweglichkeit des Talents unseres Meisters geben diese und andere Skizzen und Handzeichnungen eine noch bessere Anschauung als die ausgeführten Malereien. Um aber das Bild seiner schöpferischen Thätigkeit zu vervollständigen, bedarf schließlich noch der Umstand Erwähnung, daß er auch als Architekt sowohl in Basel, wie in England eines sicher nicht ungegründeten Rufes genoß. Leider ist von den Bauwerken, die nach seinen Entwürfen entstanden, keines mit Sicherheit nachzuweisen; unter die ihm mit mehr oder minderm Recht zugeschriebenen Palastbauten gehört eine Villa des Grafen v. Pembroke zu Wiltonhouse, von welcher sich ein zierlicher Säulengang bis auf unserer Zeit erhalten hat.

Es ist nicht bekannt, daß Holbein Schüler herangebildet oder Gehülfen an seinen Arbeiten betheiligt habe, obwohl sich kaum zweifeln läßt, daß der vielbeschäftigte Meister zu untergeordneten Arbeiten sich fremder Hülfe bediente. Unter denen, welche seine Mal- und Darstellungsweise zum Muster nahmen, gebührt Christoph Amberger aus Nürnberg (1490—1563) die erste Stelle. Man kennt von ihm mehrere tüchtige Portraits, u. a. das des berühmten Geographen Sebastian Münster im Berliner Museum; ferner ein Altarbild: Maria mit dem Kinde, umgeben von Heiligen, im Dome zu Augsburg. Außer diesem ist noch Hans Asper aus Zürich (1499—1571) als Nachahmer Holbeins zu nennen, von dessen Werken jedoch wenig mehr als die Bildnisse Zwingli's und seiner Frau in der Züricher Stadtbibliothek bekannt ist.

Flamändische und holländische Schulen.

Quintin Massys.
Lucas van Leyden.
Martin de Vos.



Quintin Massys.

(1460 — 1532.)

Schon einige Male führte uns der Gang unserer Darstellung nach den handelsmächtigen Städten Flanderns. So begleiteten wir Dürer auf seiner Pilgerfahrt nach den durch ihre Malerwerke hochberühmten Orten der belgischen Lande, unter denen Genf und Brügge im zweiten und dritten Viertel des 15. Jahrhunderts durch die Namen der Gebrüder van Eyck und ihrer Nachfolger, Rogier van Brügge, Memling und Rogier van der Weyden, vor allen glänzten. Gegen Ende des Jahrhunderts begann Antwerpen den älteren Schwesterstädten den Vorrang streitig zu machen, nicht nur in Betreff des Handels, den die leichtere Verbindung mit der See an die Ufer der Schelde lockte, sondern auch gleichzeitig in Betracht der Kunstübung, welcher die, seit der Entdeckung der neuen Welt, in rascher Entwickelung aufblühende und Reichthümer anhäufende Handelsstadt lebendige Anregung und materielle Unterstützung

bot. Zu Anfang des neuen Jahrhunderts hatte Antwerpen seine Rivalen bereits überflügelt und erreichte bis zu der Zeit, wo die blutige Herrschaft der Spanier der Stadt verderblich wurde, eine Einwohnerzahl von 200,000 Seelen. In dieser Zeit des politischen, ökonomischen und geistigen Aufschwungs war es, wo Dürer sich der großen Ehren erfreute, die ihm Kunstgenossen und Laien bei seinem Aufenthalte in Antwerpen angedeihen ließen. Ein Jahrzehnt später sahen wir Holbein hier längere Zeit verweilen, ehe er für immer seinen Wohnsitz in London aufschlug.

Unter den zahlreichen Malern, welche zu jener Zeit in Antwerpen thätig waren, galt damals Quintin Massys als der vorzüglichste. Ihn hebt Dürer in seinem Reisetagebuche mit besonderer Betonung hervor, und Holbein scheint, wie aus dem früher erwähnten Empfehlungsschreiben des Erasmus hervorgeht, besonders daran gelegen gewesen zu sein, gerade diesen Meister kennen zu lernen, als ihn der Weg nach Antwerpen führte. Spätere Zeiten haben den Glanz seines Namens nach und nach verdunkelt, als der Kunstgeschmack sich mehr den Werken jüngerer Meister zuwendete, die, in Italien gebildet, das niederländische Naturell mit dem italienischen Kunstgeiste zu vereinigen strebten. Immer aber hat sein Name einen populären Klang behalten. Im Volksmunde lebt noch heute die Kunde von dem Schmied von Antwerpen und seine beiden Geizhälse sind fast so bekannt geworden wie die sixtinische Madonna Rafaels oder Coreggio's heilige Nacht.

Doch Popularität ist noch nicht immer das Zeichen großen Verdienstes um Kunst und Wissenschaft oder der geistigen Interessen der Menschheit überhaupt. Es hört sich interessant zu, wenn erzählt wird, daß ein Grobschmied aus Liebe zu einem hübschen Mädchen den Hammer bei Seite gelegt und den Ambos verlassen hat, um zu Pinsel und Palette zu greifen, weil der Vater der Geliebten die Hand der Tochter nur einem Maler geben will. Indeß, was ist uns Hekuba, möchte man mit Hamlet ausrufen, was kümmert uns dies rührende Histörchen, wenn der Maler nicht mehr leistete als der Grobschmied und die Dienste des letztern der Welt nutzbarer gewesen wären, als die Werke des ersteren erfreulich?

Wunderbarer Weise hat gerade das künstlerische Ansehen unseres Meisters unter der Popularität seines Namens gelitten. Man gewöhnte sich daran, nur das Bild der beiden Geizhälse mit dem zum Maler gewordenen Grobschmied in Verbindung zu bringen. Und doch hat Quintin Massys viel Größeres, viel Bedeutungsvolleres geschaffen als jenes immerhin vortreff-



Die Beweinung Christi. Nach dem Gemälde des Quintin Massys im Museum zu Antwerpen.

liche Genrebild. Mag das letztere jene Sage noch immer glaubhaft erscheinen lassen, daß allein die Liebe den Schmied in einen Maler verwandelte, so überzeugen doch andere Schöpfungen seiner Kunst, daß ihn die Natur selbst zum Künstler machte, daß es, um ihn seinen Beruf erkennen zu lassen, nicht erst der Pfeile Amors bedurfte. Denn Quintin Massys gehört zu der Schaar kühner Neuerer auf dem Gebiete der bildenden Künste, die den nachfolgenden Generationen neue Wege, neue Perspectiven für ihr Dichten und Schaffen eröffneten. Er steht als Vermittler zwischen zwei Kunstperioden, von denen die vergangene in Hubert van Eyck ihren Höhepunkt gehabt hatte, die kommende aber in Rubens zur Culmination gelangte.

Um dies Verhältniß deutlich zu machen, ist es nöthig an den Verlauf zu erinnern, den die von den van Eycks eingeschlagene Richtung genommen. Die Gründer der Schule sowohl wie die Nachfolger hielten an der kirchlichen Aufgabe der Kunst, eine andachtsvolle Stimmung zu erwecken, die göttliche Offenbarung, das Mysterium des Christenthums sinnbildlich darzustellen, fest und gaben nur der räumlichen Umgebung, in welcher die Gestalten der christlichen Mythe sich bewegen, einen bestimmten irdischen Charakter. Statt der ehedem gebräuchlichen Goldgründe und Draperien, die das Bild nach hinten abschließen, eröffneten sie landschaftliche Perspectiven, die selbst bei geschlossenen Räumen durch Fenster oder Bogenöffnungen den Blick in die Welt hinaus erweitern. Sie schmückten den Schauplatz des dargestellten Vorgangs mit den Reizen der wirklichen Natur und gaben auch Gewändern und Waffen der heiligen Männer und Frauen einen reicheren Prunk durch allerlei Zierrathen, deren vollendete Darstellung bis ins Einzelne die neue Technik der Oelmalerei ermöglichte. Es waren also die unbelebten Dinge, wie sie die Natur geschaffen oder menschliche Kunstfertigkeit gebildet, auf welche der nordische Realismus sein nächstes Augenmerk richtete. Die Typen, welche die kirchliche Kunst dem göttlichen Wesen, den Heiligen und Seligen geliehen, erhielten sich nach wie vor in ihrer Allgemeinheit, wenn auch schon bei den der Erde näher verwandten Glaubenshelden und solchen Figuren, die nur im Chore als lobsingende Engel, verehrende Greise, auf der Wahlfahrt begriffene Pilger vorkommen, der Schnitt der Gesichter und die Lebendigkeit des Ausdrucks das Hervorbrechen des Realismus kundgiebt. Ja der Gründer der Schule, Hubert van Eyck, zeigte bereits ein sicheres Gefühl für die Bedeutung der menschlichen Gestalt und lehrte, wie Hoheit und Würde,

Göttliches und Heiliges sehr wohl verträglich sei mit einer naturwahren Darstellung des Wuchses, der Haltung, des Ausdrucks und der Geberde. Aber der Fingerzeig des großen Hubert ging den Jüngeren verloren. Der großartige Zug der flamändischen Kunstweise verwischte sich immer mehr im Laufe des Jahrhunderts, und keinem seiner Nachfolger, selbst einem Rogier und Memling, war es gegeben, Schönheit und Wahrheit, Milde und Kraft ebenmäßig zu paaren und Gestalten zu schaffen, die, obwohl wirklich und von völliger Form, doch über die Mängel und Gebrechen der Zeitlichkeit erhaben zu sein scheinen. Die Epigonen der großen Kunstepoche sahen mehr oder minder ihre Hauptaufgabe darin, daß sie die Einzelheiten mit möglichster Naturwahrheit darstellten, und gelangten auf diese Weise zu jener miniaturartigen Zierlichkeit, die wir noch heute an ihren Malereien bewundern. Dies Eingehen ins Kleine und Kleinliche, welches sich zum Theil daraus erklärt, daß Tafeln von nur geringem Umfange in Mode kamen oder von ihnen selbst in Mode gebracht wurden, war einer freien und klaren Auffassung der menschlichen Geltung sowohl, als auch der dramatisch lebendigen Schilderung des Geschehens hinderlich. Dieselbe Unzulänglichkeit ihrer Kunstweise giebt sich in der Anordnung ihrer Compositionen kund, die, obwohl sie im Grunde darauf ausgehen, einen Vorgang zu schildern, doch der landschaftlichen oder architektonischen Umgebung einen übergroßen Raum gestatten. So wird von dem Nebensächlichen, dem zufälligen Beiwerk dem Auge ein eben so großes, wo nicht größeres Interesse abgenöthigt als von der Handlung selbst und den an der Handlung betheiligten Figuren.

Das Falsche und Bedenkliche dieser Richtung scheint sich gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den Niederländern fühlbar gemacht zu haben. Von da an machen sich vereinzelte Bestrebungen, ohne Zweifel als Folge eines von Italien ausgehenden Einflusses, bemerkbar, welche auf eine mehr plastische Auffassung der Körperformen ausgehen und gegen das Vorwiegen der malerischen Technik gerichtet sind. Hand in Hand mit diesen Bestrebungen ging die Erweiterung der Stoffwelt, die sich dem künstlerischen Schaffen darbot. Der Realismus, der mit den Gestalten der christlichen Ueberlieferung sich nicht recht vertraut machen konnte, griff unmittelbar nach Gegenständen der Wirklichkeit und fand im Portrait und im Genre sein völliges Genüge. Der Volkshumor, der Weltsinn, wenn man es so nennen will, forderte neben der Andacht und Gottesfeier seine Vertretung in der Kunst. Nur ein sicheres, künstlerisches Gefühl vermochte aber diese widersprechenden Elemente auseinander zu halten oder sie so nebeneinander

zu verwenden, daß eine groteske Wirkung entsteht und die Dissonanz die Fülle des Accords mit um so größerer Gewalt hervortreten läßt.

In Quintin Massys, der an der Spitze dieser neuen Epoche der nordischen Malerei steht, war etwas von dem Geiste eines Shakespeare. Er wußte die höchste und die niedrigste Seite der Menschennatur zu erfassen, das Tragische wie das Burleske. Liegt in seinen Geizhälsen und dem goldwiegenden Banquier gewissermaßen der Keim zu der Kunst eines Teniers, so gab er in seiner Grablegung Christi eine Vorahnung dessen, was Rubens und Rembrandt in der Historienmalerei erreichten.*) Leider giebt es außer den genannten Gemälden nur noch sehr wenig beglaubigte Werke seiner Hand, welche einen weiteren Einblick in die Werkstatt seines Geistes gestatten. „In einer Anzahl von Bildern," so urtheilt ein feiner Kunstkenner**), „welche heilige Gegenstände darstellen, findet sich bei wenig Sinn für eigentliche Schönheit und Innigkeit des Gefühls, eine Zartheit und Klarheit der Farbe, eine Meisterschaft der sorgfältigen Vollendung, welche die religiöse Stimmung des Mittelalters am Ende desselben noch einmal in würdigster Weise anklingen läßt. Auch in seinen Gewändern herrscht ein zartgebrochener, nur ihm eigenthümlicher Ton von wunderbarem Reiz. In den Hintergründen, meist bergigte Landschaften, findet sich eine zarte Beobachtung der Luftperspective in einem bläulichen Ton vor. Dagegen gefällt er sich schon, in Bildern dieser Art in Nebenfiguren, z. B. in Henkersknechten, sehr derbe und geschmacklose Karrikaturen hervorzubringen; er malt aber vollends mit sichtbarem Behagen und großem Erfolg Gegenstände, welche lediglich dem gemeinen Leben entnommen sind, besonders Geldwechsler, gelegentlich auch ein liebendes Paar, oder eine scheußliche Alte."

Quintin Massys (nicht Messis, wie man sonst schrieb) wurde um 1460 wahrscheinlich in Antwerpen***) geboren. Die landläufige Sage läßt ihn dort als ehrsamen Grobschmied sein Handwerk treiben, bis ihn die Gunst eines schönen Mädchens, wie schon im Vorbeigehen erwähnt, veranlaßte, die Malerkunst zu erlernen†) und zu dem Ende Städte und Länder zu durchwandern. Zur Vervollständigung dieser Sage hat man den eifer-

*) Burger, Musée d'Anvers. S. 41.

**) Waagen, a. a. O. I. S. 144.

***) Auch Löwen beansprucht die Ehre, seine Geburtsstadt zu sein.

†) Connubialis amor ex mulcibre fecit Apellem lautet die bekannte, von Cornelius van der Geest verfaßte Inschrift am Fußgestell des dem Meister im Jahre 1629 errichteten Standbildes.

nen Brunnen zu Antwerpen zu einem Werke Quintins gemacht. Auch die Engländer schmeicheln sich in dem eisernen Grabmale Eduards IV. in der Kapelle zu Windsor eine Schmiedearbeit von unseres Meisters kunstreicher Hand zu besitzen. Diese Angaben bedeuten wohl weiter Nichts als das Bestreben der Nachwelt, auch dem Grobschmied, ehe er Maler wurde, schon die künstlerische Weihe zu geben. Wie wir über das Geburtsjahr, die Eltern, die Erziehung und erste Jugend Quintins keine sichere Kunde haben, so läßt sich auch nicht nachweisen, bei welchem Meister er seine Lehrjahre verbracht hat. Nach Karel van Mander hat er gar keinen Lehrer gehabt, und wenn diese Nachricht auch nicht in vollem Umfange gelten kann, so ist allerdings bei der Eigenthümlichkeit seiner Richtung, die nur im Allgemeinen den Charakter der van Eyckschen Schule trägt, anzunehmen, daß sein Talent, im Wesentlichen nur von eigenen Antrieben bestimmt wurde, und was es von Fremdem aufnahm, vollständig assimilirte.

Seit dem Jahre 1491 wird Quintin Massys als Meister in den Zunftbüchern der Malergilde zu Antwerpen erwähnt und im Jahre 1496 wurde ihm zu Ehren eine Denkmünze geschlagen, ein unzweifelhaftes Zeichen seines damals schon bedeutenden Rufs. Zu den frühesten seiner beglaubigten Werke rechnet man zwei Halbfigurenbilder, einen Christus und eine Madonna im Museum zu Antwerpen. Christus erscheint hier noch in etwas alterthümlicher Auffassung, die Rechte wie zum Segnen erhoben, das Haupt mit einer Strahlenkrone umrahmt; das rothe Gewand, von einer mit Edelsteinen verzierten Spange über der Brust zusammengehalten, hebt sich scharf ab gegen den grünlichen Hintergrund. Maria dagegen trägt einen schon mehr modernen portraitartigen Charakter. Beide Köpfe sind äußerst sorgfältig, mit fast ängstlicher Sauberkeit ausgeführt, und die Zartheit und Innigkeit des Gefühls, welches sie auszeichnet, muß schon zur Zeit ihres Entstehens sehr angesprochen haben, da beide in vielen Wiederholungen vorhanden sind. Kräftiger und sicherer tritt der Meister in der Behandlung des Colorits bei dem Hauptwerke seiner Palette auf, einem großen Altargemälde, von welchem wir wissen, daß es im Jahre 1508 von der Zunft der Tischler für deren Kapelle in der Kathedrale zu Antwerpen bestellt wurde. Es bildet jetzt eine der schönsten Zierden des Museums jener Stadt. Das Mittelbild stellt eine Beweinung des todten Christus dar, der rechte Flügel das Gastmahl des Herodes, der linke das Martyrium des Evangelisten Johannes. Die Flügelbilder sind weniger ansprechend, ja die scharf ausgeprägte Roheit der Henker auf dem linken Flügel widert das

Gefühl geradezu an. Um so erfreulicher ist der Eindruck des Mittelbildes, welches den Gegenstand in einer demselben durchaus würdigen Weise und in manigfaltiger Abstufung des Schmerzes und der Trauer darstellt. Der Leichnam Christi verräth indeß ein ängstliches Bestreben des Meisters, das Aussehen eines Todten bis auf die durch den Todeskampf entstellten Züge des Antlitzes mit möglichster Naturtreue wiederzugeben. Hier fordert das religiöse Gefühl eine mildere Betonung des Leichenhaften und wird sich schwerlich darein finden können, daß dieser starre, hagere Leib nach kurzer Grabesrast wieder der Seele des Gottessohns zur Wohnung dienen könne. Die Gestalten des Bildes haben fast natürliche Größe und die felsige Landschaft*), die in derFerne die Schädelstätte und die Zinnen von Jerusalem zeigt, ordnet sich vollkommen dem historischen Inhalt des Bildes unter. In diesem Betracht bezeichnet das Gemälde jenen großen kunstgeschichtlichen Fortschritt, auf welchen wir oben bereits hinwiesen. Das Interesse wird auf die Gruppe concentrirt, auf die Personen und auf die Handlung. Ganz hart am Vordergrunde liegt der todte Christus, von dem sitzenden Nikodemus gestützt, während Joseph von Arimathia das blutige Haupt mit beiden Händen emporrichtet. Ihm zur Seite hält ein Mann im Turban mit einem nicht wohl motivirten Gesichtsausdruck, der mehr Entrüstung als Trauer bezeichnet, die Dornenkrone. Diesem zunächst beugt sich Johannes über die als ältliche Frau dargestellte Gottesmutter, die der Schmerz zu Boden geworfen hat. Neben ihr sieht man vier andere heilige Frauen, welche sich anschicken, den Leichnam zu salben, bevor er der in den Felsen gehauenen Gruft, die dem Blicke geöffnet ist, übergeben wird. Die Gruppirung hat Etwas von jener strengen Regelmäßigkeit, welche die alte Kunst, freilich in anderer Weise, bei der Anordnung beobachtet und läßt fast zu deutlich das Bemühen des Meisters hervortreten, jede einzelne Gestalt möglichst klar zu entwickeln und ihren Bezug zum Ganzen handgreiflich zu machen. Dadurch sowohl, wie durch das Maß des Ausdrucks und der Bewegung gewinnt das Bild eine schöne plastische Ruhe. Beeinträchtigt wird dieselbe nur durch das eckige Wesen in den Körperformen, den Biegungen der Glieder, ja selbst der Gesichtsbildung. Das kräftige, klare Colorit und die scharfen Umrisse der Gestalten tragen noch dazu bei, alles Einzelne genau zu sondern und in Gegensatz zu bringen. „So blicken wir in eine Welt," sagt Schnaase, „in der sich Alles tief, bestimmt, ernst ausspricht. Der Schmerz

*) Der obere Theil ist auf unserer Abbildung gekürzt.

zeigt sich nicht blos auf der Oberfläche der Gestalten, sondern man sieht ihn in ihrem Innern wirken, sie gewaltsam bewegen, ihre ruhige Haltung durchbrechen. Selbst die Bildung der Körper scheint nicht die gewöhnliche, sanfte gewesen zu sein, sondern eine leidenschaftlich schnelle, die plötzlich hervortreibend, mehr zu geradlinigen Winkeln als zu weichen Rundungen führte. Sogar die äußere Natur hat nur schroffe Formen. Aber gerade durch diesen gleichmäßig harten Charakter aller Erscheinungen entsteht die innere Harmonie des Ganzen."

In dieser Beweinung des göttlichen Leichnams erreichte Quintin den Höhepunkt seiner Kunstweise; wenigstens ist Nichts von ihm bekannt, was sich derselben an die Seite setzen ließe. Am nächsten steht diesem Hauptwerke ein, vermuthlich früher gemaltes, Altarblatt mit Flügeln in der Kathedrale zu Löwen. Das Mittelbild stellt in einer reichen Composition eine heilige Familie dar, bei welcher außer der Mutter und Großmutter Christi noch drei Frauen, ferner vier Männer und sieben Kinder eine Rolle spielen; der rechte Flügel giebt eine Verkündigung der Geburt Christi, der linke den Tod der heil. Anna.

In späteren Lebensjahren scheint der Ruhm unseres Künstlers allgemach durch das Auftauchen jüngerer Meister beeinträchtigt zu sein, welche sich in Italien bildeten, wie Jan Schoreel, Johann von Maubenge oder Mabuse, Bernard von Orley, Michael von Coxcyen u. A. Vielleicht griff er deßhalb nur noch selten zur Palette und zehrte, da ihn keine Noth zur Arbeit trieb, von den gewonnenen Ehren bis an sein Ende. Im Uebrigen genoß er bis in sein hohes Alter ein wohlverdientes Ansehen und die allgemeine Achtung seiner Mitbürger und stand im Verkehr mit vielen Berühmtheiten seiner Zeit in und außer Landes. Erasmus, der sich von ihm malen ließ, war ihm befreundet, ebenso Peter Aegydius.

Quintin Massys war zwei Mal verheirathet. Nach dem Tode der Adelaide van Tylt, die ihm sechs Kinder gebar, nahm er um 1509 Katharina Heyens zur Frau. Ein Bildniß der letzteren, vom Jahre 1520, soll sich in Florenz befinden. Die zweite Gattin überlebte den Meister, wie aus einem Erbtheilungsvertrag hervorgeht, den die Wittwe mit ihren minderjährigen Kindern urkundlich am 12. October 1532 abschloß. Dieses Datum giebt den einzigen Anhalt für die Lebensdauer des Gatten, der demnach vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1532 gestorben ist.

Von den beglaubigten und muthmaßlich ächten Gemälden unseres Meisters führen wir schließlich noch folgende an: eine Maria, das Christus-

kind küssend, im Berliner Museum, ein in vielen Copien vorhandener heil. Hieronymus in der Sammlung des Grafen d'Arrache zu Turin, die ebenfalls oft vervielfältigten beiden Geizhälse in Windsorcastle, zwei Darstellungen der Maria Magdalena in halber Figur im Antwerpener Museum und ein goldwiegender Geldwechsler mit seiner Frau im Louvre.

Der Sohn Quintins, Jan Massys (um 1500—1570), scheint das Geschäft des Vaters fortgesetzt zu haben, in ähnlicher Weise wie die Erben des Paul Veronese. Als selbständiger Künstler hat derselbe nur geringe Bedeutung. Die übrigen Maler, welche als Schüler Quintins erwähnt werden, sind vollends ganz untergeordnete Größen.



Lucas van Leyden.

(1494 — 1533.)

Entschiedener noch als Quintin Massys bezeichnet der 1494 zu Leyden geborene und gemeiniglich nach seiner Vaterstadt Lucas van Leyden genannte Holländer Luc Jacobsz den Anfang einer neuen Kunstepoche in den Niederlanden. Doch gewann er seine Bedeutung in einer ganz anderen Sphäre als derjenigen, in welcher der Antwerpener Meister seine Künstlergröße bekundete. Seine Kunstweise ist eine völlig profane und läßt kaum noch eine Verwandtschaft mit den älteren Niederländern erkennen, obwohl sein Lehrer, Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533), zu den letzten Sprößlingen zählt, in welchen die Richtung der van Eycks verblühte. Zwar haftet auch seinem Naturell der germanische Zug zum Phantastischen an, erhält aber eine Umbildung ins Bizarre, in ein launenhaftes Gefallen

am Absonderlichen, Närrischen. Wenn bei Dürer das phantastische Element meist zu einer großartigen Wirkung führt und darauf ausgeht, die jenseitige Welt, als unabhängig von den Gesetzen der Natur, über den menschlichen Gesichtskreis hinauszuheben, so sinkt bei Lucas van Leyden das Heilige ganz auf das Niveau des Gemeinen, selbst Niedrigen herab, und ein Anflug von Komik, der aus seinen sonderbaren Einfällen entspringt, mahnt uns eher an einen Maskenscherz als an die Absicht, fromme Gefühle und eine andächtige Stimmung zu erwecken.

Der Künstler selbst war sich schwerlich des Zwiespalts bewußt, welcher zwischen seiner Auffassung der Gegenstände christlicher Glaubensverehrung und dem göttlichen Wesen derselben herrschte, und der große Anklag, den seine Schöpfungen fanden, läßt keinen Zweifel übrig, daß er sich mit der Gefühlsweise seiner Zeit und seines Volkes im Einklange befand. Die wunderlichen Formen, Bewegungen und Trachten, sagt Schnaase*), die uns besonders in den Kupferstichen so auffallend und selbst oft anstößig erscheinen, machten auf seine Zeitgenossen diesen Eindruck nicht. Sie waren bei der bisherigen, wohlgemeinten und ehrbaren Verarbeitung der traditionellen Elemente an Aehnliches gewöhnt. Künstler und Zeitgenossen wurden, um das Disharmonische zu überwinden, zum Komischen fortgezogen, anfangs unbewußt, bald aber mit Selbstironie, in gutmüthiger Anerkenntniß der menschlichen Unvollkommenheit; und so entstand eine Mischung von hartem Ernste und bizarrem Scherze, die freilich späteren Kunstrichtungen nicht mehr zusagen konnte.

Bei der niederen Auffassung, mit welcher Lucas van Leyden an die Idealwelt herantrat, werden wir uns nicht wundern, wenn auch seine Compositionsweise styllos erscheint und weder die strenge Symmetrie der alten Kunst kennt, noch die geschmackvolle Anordnung der Gruppen und der Gewänder, die bei den italienischen Meistern vornehmlich aus dem Studium der Antike hervorging. Auch für das Sinnlich-Schöne fehlt ihm die tiefere Empfindung. Obwohl ihm mitunter die Darstellung schöner, namentlich weiblicher Köpfe gelingt, und zwar in größerem Maße als Dürer, so sind doch seine Gesichtsbildungen im Allgemeinen nicht allein gewöhnlich, selbst roh und häßlich, sie stoßen auch noch durch eine gewisse Monotonie ab, indem wir fast überall denselben langgezogenen, scharfgeschnittenen Nasen, wulstigen Oberlippen und breiten knochigen Kinnladen begegnen. All' diese

*) Niederländische Briefe. S. 68.

Mängel seiner Kunstweise treten für unser Auge besonders dort grell hervor, wo unser Gefühl Adel und Würde, Größe und Schönheit verlangt; sie lassen sich aber leichter hinnehmen, wo der Künstler Vorgänge aus dem gemeinen Leben darstellt und uns durch die ungeschminkte Treue seiner Charakteristik, durch die Feinheit seiner Naturbeobachtung und seinen derben Humor ein anerkennendes Lächeln abnöthigt.

Liegt nun ein wesentliches Verdienst unseres Meisters darin, daß er einer der ersten war, welche das Genre als eine besondere Kunstgattung ausbildeten, so waren ihm doch auch noch andere Vorzüge eigen, die der Kunst im Allgemeinen zu Gute kamen. Ihm verdankt nicht nur die Malerei, sondern vor Allem die Kupferstecherkunst eine bedeutende Vervollkommnung der Technik. Keiner seiner Vorgänger besaß solch' einen feinen Blick in Bezug auf die Luftperspective, wenigstens vermochte keiner, sei es mit dem Pinsel oder dem Grabstichel die Vertiefung der Hintergründe bis in weite Fernen mit gleicher Wahrheit zur Darstellung zu bringen. Als Kupferstecher steht Lucas van Leyden mit Dürer mindestens in gleichem Range, soweit die technische Gewandtheit in Betracht kommt. —

Ueber die Lebensumstände unseres Meisters sind wir leider nur sehr unvollkommen unterrichtet. Als Vater desselben wird Hugo Jacobsz genannt und als ein geschickter Maler gerühmt, als sein Lehrer aber, wie schon bemerkt, Cornelis Engelbrechtsen. Körperlich von der Natur vernachlässigt, von Ansehen eine unscheinbare und schwächliche Gestalt, war Lucas geistig ungemein früh entwickelt; ja, in Bezug auf Frühreife des Talents übertrifft er selbst Holbein und dürfte kaum seines Gleichen haben, wenn es wahr ist, was Karel van Mander erzählt, daß er schon in seinem neunten Jahre Compositionen eigner Erfindung in Kupfer stach. Der frühste Stich, welcher von ihm bekannt ist, trägt die Jahreszahl 1508 und stellt die Ermordung des Mönches Sergius durch Mahomet dar. Die Gewandtheit und Sicherheit der Zeichnung, namentlich in schwierigen Verkürzungen, welche er überhaupt gern anzubringen liebte, machen es kaum glaublich, daß diese Arbeit das Werk eines vierzehnjährigen Knaben sei. Es mag deshalb die eben erwähnte Angabe des holländischen Kunstchronisten als nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen. Zwei Jahre später stach er ein Ecce Homo, eine figurenreiche Composition mit weiter Perspective, bei welcher zuerst deutlich die eigenthümliche Neigung des Künstlers hervortritt, den Hauptvorgang in den Hintergrund zu verlegen und Vorder- und Mittelgrund mit Nebenfiguren und anderem Beiwerk zu füllen. Diese Eigen-

thümlichkeit läßt nur zu sehr erkennen, daß unserem Meister das Bewußtsein von der höhern Aufgabe der Kunst ganz und gar abging oder wenigstens vor der Absicht, seine Meisterschaft in der perspectivischen Darstellung zu zeigen, zurücktrat.

Wie unzulänglich sein Talent für die historische Kunst war, läßt uns weiterhin eins seiner bekanntesten und umfangreichsten Altar-Gemälde erkennen, welches sich jetzt im Rathhause zu Leyden befindet und das jüngste Gericht zum Gegenstand hat. Die große, mittlere Tafel*) enthält Christus thronend, auf jeder Seite eine Apostelgruppe, darunter mehrere Engel. Unterhalb statt andern landschaftlichen Hintergrundes eine grüne Fläche (man sieht kaum ob es Wasser oder Land sein soll), auf welcher schwach angedeutete Figuren, wahrscheinlich Auferstandene und Teufel, sich tummeln. Im Vordergrunde sind deutlich motivirte und sehr sorgfältig ausgeführte Gruppen, aber in ziemlich kleiner Zahl. Die ganze Composition hat etwas unendlich Leeres an sich, und das Gefühl des Unbehagens, welches dadurch verursacht wird, erfährt noch eine Steigerung durch den nüchternen Ausdruck der Köpfe. Zu bewundern ist dagegen die bei einem nordischen Maler jener Zeit ganz auffällige Vollendung in der Zeichnung nackter Körperformen, so daß man fast versucht ist, zu glauben, das Bild sei nicht für kirchliche Zwecke gemalt, sondern nur zum Studium des Nackten. Auf den Seitenflügeln sind die Apostel Petrus und Paulus dargestellt. Die Figur des Letzteren erscheint in edlerer Auffassung, als sie sonst dem Meister eigen ist, und ist überhaupt die im Colorit am besten erhaltene des ganzen Werkes. Mit genauer Noth ist dies Gemälde dem großen Bildersturm entgangen, welcher so viele Werke der Kunst während des Aufstandes der Niederlande gegen die spanische Herrschaft vernichtete. Von der ursprünglichen Malerei ist fast nichts mehr zu erkennen, da das Bild sehr gelitten hat und von einem Stümper zum Theil übermalt worden ist.

Die geringe Anzahl von Gemälden, welche sich von Lucas van Leyden erhalten haben, läßt ein abgeschlossenes Urtheil über seine Leistungen nicht zu. Das Meiste, was jetzt unter seinem Namen vorkommt, sind Bilder, welche später nach seinen Kupferstichen angefertigt wurden. Als das bedeutendste unter den noch vorhandenen ächten Gemälden merken wir den Flügelaltar an, welcher sich in Paris im Besitz des Kunst-

*) Schnaase a. a. O. S. 64.

händlers Lanewille befindet. Waagen*) rühmt an dieser reichen Composition, welche die Errichtung der ehernen Schlange darstellt, die Lebendigkeit und treffliche Zeichnung der Gruppen, die Kraft und Klarheit der Färbung und die bewunderswürdige Meisterschaft der Detailausführung.



Der Zahnarzt. Nach einem Kupferstich des Lucas van Leyden.

In Wien bewahrt die Akademie der Künste das einzige, noch vorhandene Beispiel eines von Lucas in Leimfarben auf Leinwand ausgeführten Bildes,

*) Waagen, Handb. d. deutschen und niederl. Malerschulen I. S. 151.

den Kaiser Augustus darstellend, den die Sybille auf die Erscheinung der heil. Jungfrau hinweist.

Nach dem Berichte van Manders muß die Thätigkeit unseres Meisters mit Pinsel und Palette eine weit ausgedehntere gewesen sein, als die spärlichen Reste seiner Malereien, die auf uns gekommen sind, schließen lassen. Er malte in Oel und Leimfarben, ja selbst auf Glas. Indeß scheint er doch seine Hauptthätigkeit der Kupferstecherei zugewandt zu haben und es ist kaum denkbar, daß er bei seinem kurzen Leben trotz aller Emsigkeit des Schaffens viel Zeit auf Malereien verwenden konnte, wenn man die große Reihe seiner sorgfältig ausgeführten Kupferstiche betrachtet. Bartsch führt deren 174 an. Die meisten bewegen sich auf dem Gebiete der biblischen Erzählung, und alle hauptsächlicheren Scenen des alten und neuen Testaments vom Sündenfall bis zur Auferstehung sind darunter anzutreffen. Doch griff Lucas auch wohl Gegenstände der antiken Fabelwelt auf, ja er verstieg sich sogar zu Allegorien, als der Geschmack an solchen Dingen durch jüngere Landsleute von Italien aus eingeführt wurde. Reichte seine Begabung schon für das Historienfach nicht aus, so mißglückten ihm begreiflicher Weise vollends seine Versuche dieser Art, die geradezu widerwärtig sind. Dagegen befindet sich seine Auffassung in vollem Einklange mit dem Gegenstande, wo ihn keine weitere Absicht leitet, als Spiegelbilder des wirklichen Lebens zu geben, und diejenigen Blätter, welche eigentliche Genrescenen aus dem niedern Volksleben geben, sind für uns noch heute genießbar, wenn auch der darin waltende Humor bisweilen ein wenig gar zu plump und derb auftritt. In Bezug auf Sitten und Gebräuche, Trachten und Gewohnheiten seiner Zeit und seines Volkes bilden diese Blätter einen kostbaren Beitrag zur Culturgeschichte. Man begegnet darin so ziemlich allen Ständen, vom Edelmann bis zum Bettler, von der Hofdame bis zur Viehmagd. Hier sieht man einen großen Herrn, der mit seiner Dame promenirt, dort einen bäuerischen Tölpel, der sich von einem Quacksalber betrügen läßt, dann wieder Bettler, Landsknechte, Musikanten, alte und junge Weiber in Begleitung von einem Hunde, einem Rehe u. s. w. Ebenso vortrefflich wie in seinen Genrescenen erscheint er auch als Porträtzeichner, und sein 1520 gestochenes Bildniß Kaiser Maximilians gilt mit Recht als ein vorzügliches Meisterwerk.

Die äußere Lebenslage unseres Meisters war eine durchaus sorgen-

*) Peintre graveur, VII. 331.

freie. Hinter dem Ruhme, welchen seine Arbeiten ihm eintrugen, blieb der materielle Gewinn nicht zurück, der daraus erfloß. Ueberdieß heirathete er ein reiches Mädchen aus der edlen Familie van Boschhuysen, sodaß er ganz nach Neigung und Geschmack sich einrichten und leben konnte. Seiner Begegnung mit Albrecht Dürer haben wir schon früher gedacht. Er hegte eine große Achtung vor dem deutschen Meister und kannte, so wenig wie dieser, die Regungen des Künstlerneids und hämischer Eifersucht. Es scheint, als ob er eigens nach Antwerpen gereist sei, um seinen großen Nebenbuhler persönlich kennen zu lernen. Absonderlich muß der Eindruck gewesen sein, den diese innerlich und äußerlich so verschieden gearteten Männer bei ihrer ersten Begegnung aufeinander machten, Lucas, ein kleines winziges Männlein, Dürer, eine hohe stattliche Gestalt. Karel van Mander erzählt, sie hätten sich eine Weile erstaunt einander angesehen, dann aber die Hände gereicht und voll gegenseitiger Hochachtung umarmt.

Leider hatte Lucas nur wenig Genuß von seinem Glücke. Sein angestrengter Fleiß übte einen übeln Einfluß auf seine ohnehin schwachen Körperkräfte, sodaß er häufig an hypochondrischen Stimmungen zu leiden hatte. Um sich aufzuheitern, unternahm er im Jahre 1527 eine Rundreise durch die Niederlande, mit der Absicht, allen seinen berühmten Kunstgenossen einen Besuch abzustattten. Er ließ zu dem Ende eine prächtige Yacht auf seine Kosten bauen und ausrüsten. In Middelburg gesellte sich der Maler Jan Gossaert, nach seiner Vaterstadt, Maubeuge, gewöhnlich Mabuse genannt, zu ihm, und Lucas fand an diesem Kunstgenossen, der längere Jahre in Italien verweilt hatte, einen ebenso heitergelaunten wie kenntnißreichen Reisegefährten. Beide durchstreiften nun Brabant, Flandern und Seeland, und Lucas ließ überall große Summen aufgehen, um die Maler, deren Bekanntschaft er machte, aufs Festlichste zu bewirthen. Bei solchen Gelegenheiten trug er sowohl wie Mabuse die kostbarsten Kleider, die sich freilich wunderbar genug ausgenommen haben mögen, wenn es wahr ist, was Sandrart*) berichtet, daß Lucas in einem Gewande von gelber Seide und Mabuse in einem Ueberwurf von Goldstoff erschienen sei.

Bei seiner Rückkehr von dieser Künstlerfahrt begann der Meister von Neuem zu kränkeln. Zu seiner Körperschwäche gesellte sich eine Geisteskrankheit, indem er auf die fixe Idee verfiel, irgend ein neidischer Kunstgenosse habe ihm während seiner Reise Gift beigebracht. Von dieser Zeit

*) Academia artis. p. 230.

an mußte er fast unausgesetzt das Bett hüten; aber so groß war seine Liebe zu seinem Berufe, daß er selbst auf dem Krankenlager den Grabstichel nicht aus der Hand gab und eine besondere Vorrichtung treffen ließ, um auch liegend seine Arbeiten fortsetzen zu können. Fünf bis sechs Jahre dauerte dieser Krankheitszustand, von welchem ihn erst im Jahre 1533 der Tod erlöste.

Die Kupferstiche unseres Meisters, der in hohem Grade besorgt war, daß nur gute Abdrücke in den Handel kamen, waren schon bei seinen Lebzeiten ungemein geschätzt, namentlich in Italien, wie wir aus den Nachrichten Vasari's wissen. Später stieg der Preis einzelner Blätter, die besonders selten sind, wie der Eulenspiegel, Virgil im Korbe u. a. auf eine enorme Höhe. Schon Rembrandt trieb vierzig Blätter von Lucas van Leyden in einer Auction auf mehr als 1000 Gulden, und neuerdings wurde ein einzelnes Blatt, eine Frau darstellend, welche einen Hund von Ungeziefer reinigt, in einer Pariser Auction mit 185 Francs bezahlt.

Von Schülern des Lucas van Leyden ist Nichts zu berichten. Eine ähnliche und vielleicht durch seinen Vorgang bestimmte Richtung schlug Joachim Patenier (de Patenir) aus Dinant (um 1490—1545) ein. Doch hat dieser Meister noch ein besonderes Verdienst darin, daß er die Landschaftsmalerei als selbständige Gattung anbahnte, da er das Figürliche in manchem seiner Gemälde bereits bis zur bloßen Staffage herabdrückte, wie dies z. B. in einem seiner besten Werke, einer Flucht nach Egypten im Museum zu Antwerpen, der Fall ist. In mancher Beziehung verwandt mit Patenier erscheint der zu Bouvignes 1480 geborene und 1550 zu Lüttich gestorbene Henri de Bles (Hendrick met de Bles), von den Italienern nach seinem Künstlerzeichen, einer Eule, Civetta genannt. Das Antwerpener Museum besitzt von ihm eine Ruhe auf der Flucht, die Münchener Pinakothek eine Anbetung der Weisen.

Martin de Vos.

(1531—1603.)

In Quintin Massys und Lucas van Leyden sahen wir die beiden Richtungen vorgedeutet, in welchen der niederländische Kunstgeist seine weitere Entwickelung fand. Das Genre, welches bei Lucas zum Theil noch an biblische Stoffe gebunden erscheint, streift die kirchliche Fessel völlig ab und stellt sich ganz auf den realen Boden, dem es seiner Natur nach angehört. Er bildet fortan eine eigene Gattung der Malerei, die nun, in den Niederlanden gepflegt, eine unendliche Fülle kleiner Tafelbilder hervorbringt und vorzugsweise das Bedürfniß nach malerischem Schmuck in den Wohnzimmern reicher Bürgerhäuser befriedigte. Die alte Vorliebe der Niederländer für miniaturartige Ausführung war in diesen kleinen Cabinetsstücken, die das Leben nach der Natur wiedergeben, am richtigen Platze. Dahingegen verlangte die historische Kunst eine breitere und freiere Behandlung, sie mußte, um das Große darzustellen, auch größere Räume beanspruchen und, um die Empfindung des geistig Bedeutenden hervorzubringen, die menschlichen Gestalten auch räumlich bedeutend erscheinen lassen. Der Anlauf, welchen Quintin zu diesem Ziele machte, blieb indeß ohne Nachfolge, insofern er dabei auf die ältere nationale Kunstweise der Gebrüder van Eyck zurückgriff. Die Bekanntschaft, welche jetzt jüngere Meister mit der italienischen Kunst machten, öffnete diesen die Augen für die großen Vorzüge, die einem Rafael und seinen Zeitgenossen in Bezug auf Schönheit der Formen und auf Anmuth der Bewegungen eigen waren und forderte sie zu dem Versuche auf, die heimische Kunst durch Herübernahme italienischer Elemente zu bereichern und zu regeneriren.

Wenn nun auch ein derartiges eklektisches Bestreben die Gefühlswärme und naive Unmittelbarkeit beeinträchtigen mußte, welche den Schöpfungen der früheren Meister bis auf Quintin Massys innewohnt, so waren doch zweifelsohne die ersten Schritte, welche nach dieser Richtung hin geschahen, kunsthistorische Fortschritte. Die Frucht dieses Fortschritts erntete freilich erst eine spätere Zeit, in welcher das, was anfangs rein äußerlich angenommen und entlehnt war, von dem nationalen Wesen allmälig durchtränkt, in ein wirkliches Besitzthum der niederländischen Schule überging. Die Zwischenzeit, welche zwischen Massys und Rubens fällt, bietet, wie es im Wesen solcher Uebergangsperioden liegt, im Ganzen wenig erfreuliche Erscheinungen dar und kann füglich als die niederländische Periode des Manierismus bezeichnet werden.



Psyche betrachtet den schlafenden Eros. Nach einer von Agostino Veneto gestochenen Zeichnung des Michael van Coxeven.

Die ersten Meister, welche den Versuch machten, die Prinzipien der römischen Schule auf heimischen Boden zu verpflanzen, waren der schon früher erwähnte Jan Mabuse, dessen Schüler Jan Schoreel (1495 — 1562) und Bernard van Orley (1471 — 1541), Hofmaler der Statthalterin der Niederlande. Der letztere, unstreitig der begabteste

unter ihnen, machte mit Mäßigung Gebrauch von seinen italienischen Studien und verfiel erst mit zunehmendem Alter in den mißverstandenen Idealismus der späteren Nachahmer Rafaels. Eins seiner vorzüglichsten Werke ist ein Altarschrein mit Dopppelflügeln in der Marienkirche zu Lübeck mit einer trefflichen Darstellung der vier lateinischen Kirchenväter und einer frei nach dem Dürerschen Holzschnitt bearbeiteten Verehrung der h. Dreieinigkeit. Ein Schüler Bernards war Michael van Coxcyen (1499—1592), der sich lange Jahre in Italien aufhielt und den Namen der flamändische Rafael erhielt; doch gleicht er dort, wo er dem großen Italiener nahekommt, mehr einem geschickten Nachahmer als einem im rafaelischen Geiste erfindenden Künstler.

Keinem dieser Meister war es gegeben, die Tiefe der Auffassung Rafaels mit der Anmuth und Schönheit zu verbinden, deren Darstellung ihnen nicht selten vortrefflich gelang. Ueberhaupt verflachte der innere Gehalt der Kunst immer mehr unter dem Bestreben nach Formvollendung, correcter Zeichnung und energischer Modellirung des Nackten. Diese Verflachung trat noch schärfer in der Folgezeit hervor, als Franz Floris (eigentlich Frans de Vriendt 1511 —1570), während seines Aufenthalts in Italien von der Begeisterung für Michelangelo angesteckt, in Antwerpen eine bedeutende Schule gründete, die von 120 Schülern besucht gewesen sein soll. Er führte den Geschmack an übertriebener Ausprägung der Musculatur, an verdrehten Stellungen, gewundenen und geschraubten Bewegungen und Verrenkungen in den Niederlanden ein und wurde trotz der Seelenlosigkeit seiner Köpfe, der Mattherzigkeit in den Geberden als eine bedeutende Künstlergröße angestaunt. Sein berühmtestes Gemälde, der Sturz der bösen Engel im Museum zu Antwerpen, ist offenbar der Ausfluß eines sehr genauen Studiums des jüngsten Gerichts von Michelangelo.

Aus der Schule dieses Meisters ging Martin de Vos hervor. Wir heben denselben aus der großen Menge der Maler, welche in jener Zeit eines verdorbenen Kunstgeschmacks zu Ruhm und Ansehen gelangten, theils deshalb heraus, weil seine Compositionen durch den Kupferstich eine größere Verbreitung gefunden haben und zu allgemeiner Bekanntschaft gelangt sind, theils auch weil er, reich an Erfindungsgabe, schon in dieser Beziehung eine größere Bedeutung hat, theils endlich weil ihm die italienische Brille das Auge nicht völlig trübte, so daß der Reiz des Wirklichen, wenigstens in der äußeren Scenerie seiner Gemälde, in Landschaften, bei Innenräumen, in der Thier- und Pflanzenwelt einigermaßen für den Mangel an Lebenswärme

und Seelenausdruck entschädigt, an welchen seine Figuren im Allgemeinen leiden. Ein ungemein gewandter Zeichner, gefiel er sich zwar in den harten, trockenen Umrissen der Michelangelisten, aber das alte Erbtheil der nordischen Malerei, die Vorliebe für ein kräftiges Colorit, ging ihm darüber nicht verloren. Dies war der Grund, weshalb ihn in Italien besonders die Venetianer anzogen, und es ist nicht sein geringstes Verdienst, daß er mit einer blühenden, freilich mehr bunten als harmonischen, Färbung jener einseitigen Richtung entgegenwirkte, die, um die Plastik der Körperformen zu heben, die hellen, matten Farbentöne nach Art der Florentiner vorzog oder gar für allein berechtigt hielt.

Martin de Vos wurde im Jahre 1531 in Antwerpen geboren, wo sein Vater, Peter de Vos, von Geburt ein Holländer, seit 1519 als Malermeister ansäßig war. Nachdem er im väterlichen Hause die ersten Unterweisungen in der Kunst empfangen, trat er in die Schule des Franz Floris. Seine weitere Ausbildung suchte er in Italien, dem Gebrauche gemäß, der zu jener Zeit aufkam, daß junge Künstler jenseits der Alpen ihre Studien vollendeten, bevor sie als Meister vor den Augen ihrer Mitbürger auftraten. Er wandte sich zunächst nach Rom und von dort nach Venedig, wo er in der Schule des Tintoretto Aufnahme suchte und fand. Als Gehülfe dieses Meisters half er demselben hauptsächlich bei der Ausführung der landschaftlichen Hintergründe, und das lebhaftere Gefühl der Nordländer für die Reize der freien Natur kam ihm dabei unbedingt zu Statten. Von einer selbständigen Thätigkeit unseres Künstlers während der Zeit seines Wanderlebens sind nur geringe Spuren vorhanden, und es scheint fast, daß er sich nicht stark genug fühlte, um mit eigenen Arbeiten neben Tintoretto oder gar Paolo Veronese aufzutreten, welcher letztere um die Mitte der fünfziger Jahre alle Künstlergrößen Italiens durch seinen Ruhm zu verdunkeln begann.

Martin de Vos war 27 Jahre alt, als er nach seiner Heimat zurückkehrte. Im Jahre 1558 trat er als Meister in die Genossenschaft von St. Lucas zu Antwerpen und wurde bald der gesuchteste und gefeiertste Maler seiner Vaterstadt. Von allen Seiten ergingen an ihn Aufträge auf Votivgemälde, die sich jetzt zum größten Theile im Museum zu Antwerpen beisammen finden. Eigenthümlich ist es, daß er bei Werken dieser Art, die er für Zunftgenossenschaften malte, die Wahl des Gegenstandes nach der Art des Gewerbes traf, welches die Zunft vertrat. So malte er für die Weinhändler die Hochzeit von Kana, für die Bäcker das Wunder der

Brodvermehrung. Das bedeutendste dieser Werke ist ein Flügelaltar, dessen Hauptbild den Triumph Christi über Tod und Sünde darstellt. Auch die Bekehrung des ungläubigen Thomas vom Jahre



Der h. Antonius. Nach Martin de Vos.

1574 gehört zu besten Schöpfungen seiner Hand. In einer Versuchung des heil. Antonius findet sich schon jene Mischung des Phantastischen und Scurrilen, mit welcher dieser Gegenstand oft und gern von spätern

Niederländern, als dem Höllenbreughel und Pieter van Laar, dargestellt worden ist. In einem andern Gemälde, welches sich im Museum zu Berlin befindet und auf der einen Seite Christi Erscheinung am See Tiberias, auf der andern die Errettung des Jonas aus dem Wallfischbauche darstellt, deutet die dramatische Lebendigkeit der Scene und die von einer leuchtenden Morgenröthe erhellte Landschaft auf jene große Entwickelung hin, welcher die belgische Kunst mit der Erscheinung ihres größten Meisters, Rubens, zu Anfang des folgenden Jahrhunderts entgegeneilte.

Die letzten Arbeiten unseres Meisters datiren vom Jahre 1602 und lassen wenig von einer Abschwächung seiner Geisteskräfte blicken. Sein Tod erfolgte im folgenden Jahre, dem zweiundsiebenzigsten seines Alters. Von den Künstlern, die als seine Schüler genannt werden, hat es keiner zu erwähnenswerthen Erfolgen gebracht.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Inhalts-Verzeichniß.

I. Abtheilung. Italienische Meister, Zeitgenossen Rafaels und spätere.

II. Abtheilung. Deutsche und niederländische Meister.



